目次

何謂藝術

林文錚

藝術究竟是什麼？這種問題曾受古今無數思想家各方面之反覆辯論而終無解決，可以說是人類精神創造上一件極其重大的懸案！不獨那班時在探討中之哲人，時存反省中之藝人要研究牠，就凡是對於藝術樂趣要得眞確見解的人們也應當有這種疑問。現代藝術對於人生愈有密切的關係，思想界對於這種疑問愈不能輕忽了。吾人對於藝術苟有一種比較切當的觀念，便可以了解藝術對於人生之使命及價值，同時亦可以知道人類對於藝術本身應當探求的目標。

石像，全曲，圖畫，宮殿同負藝術品之名，究竟有何共同點？又和那些不負藝術品之名者有何區別？假如有區別，其異點何在？換言之，哥羅(Corot)之風景，王維之山水與照片或五彩印版之區別何在？米芾之帖與市井俗筆，清宮與兵營民房又有何異點？區別之處全在藝術能依照一種最超絕的模型，理想呢，抑或是因爲藝術

善能摹倣自然界？藝術是否一種有趣的游戲，形，線，音韻，色彩，體積之調和而已？這些問題都是包括在第一種疑問之內。

藝術之性質這種問題雖引起了許多辯論，而終無解決，這也不足爲奇，因爲哲學上各種問題都是不能完全解决而永久有討論之可能。可是藝術問題似乎愈弄愈多荆棘，較之精神上各種問題反形落後，索其因，不外研究者對於藝術甚不注意於內心之尋求。由膚淺的客觀而趨於個人極端的主觀，同時唯智的觀念常阻美學家對於藝術在情感方面着眼。吾人可試從這條間道去探討一下，或可得一種比較適當的見解。（至於藝術與社會之關係則直根據生理學，心理學及社會學三方面去討論，這種問題不在本篇範圍之內。）

一

依照法蘭西學院字典之定義，藝術是配合種種方法以求一種目的，這種目的或是

功用，或是眞，或是善，或是美。例如冶金工藝爲用，思想之術爲眞，言行之術爲善，最後美術，按其字義而言，爲美以外，別無他目的了。

美術雖與各種技術同爲人類努力之狀態，而終無所謂功用。一曲，一畫，一石像決不能滿足吾人機體之需要，此皆爲工藝，烹飪，療病等技術之職務，而與美術無關。圖畫，雕刻，音樂亦不能增進吾人之物質上的安適。藝術之功用（廣義的）全在精神上，情感上因此多數情感淺薄的人都不甚注意於美術，社會生活之枯燥亦因缺乏美的樂趣故也。托爾斯泰嘗謂美術可以當作語言。但是美術雖善於表情而終不可視作言語以交換情感，因爲美術之表現是自動的，直接的，非如語言之複雜且須經習慣之假定而後能表現也。美術既如此缺乏功用性（狹義的），於是一班極端務實者咸漠視之而不問，一班主持國務的政治家亦誤認牠爲無足輕重而且含蔑視之意。

美術之中固含有功用者。但其功用性（狹義的）決非出自美術本身。例如建築品

非因其能蔽風雨纔謂之美術，反因含有餘裕性而得美術之名。教堂，銀行，宮院等建築亦非因適合其功用而稱爲美術品。醫院雖築得如何適合衞生，誰也不說牠是美術品。有些房屋傢具同時又適用又美術的，不外證明功用與美性可以並存於一物之中。二者固可調和並存，但美與功用仍是獨立不混的。現代人對於純美的興趣減少而偏於實用，所以工藝異常發達而純粹美術反停滯落後矣。

美術亦不以眞理爲目的。吾人不可把牠和邏輯科學相混。邏輯爲求眞之術，科學爲其結果。美術之疆域是想像，法哲馬魯布郎士（Malebranche）所謂僞訛之情女是也。歷代藝術家都如此喜歡表現許多奇形怪狀不存在的動物，中國的龍鳳，埃及的斯芬獅，希臘的Centaure（肏駝），此其證也。全曲的歌譜不是一種方程式，一幅海景，亦不是一種經驗之實證。美術之目的不是教誨人的，古來許多畫家，雕刻家因爲衹注意於描寫事物之眞確而反弄出些拙劣不可耐的作品來！

邏輯雖是一種術而不屬於藝術。假如有人說某數學家解決難題頗有術，卽是說他

的解決方法中含有秩序，諸和等之優點；這些優點雖爲美術品所必需，亦不能統括其內容，一種科學的眞理與一種音樂，圖畫，雕刻品簡直有霄壤之別。無論費盡了多少心機技巧，一種植物標本或解剖圖終不是藝術品，假如牠變爲藝術品則不免消失其科學之價值。科學家之目的在洞悉其思想與萬物，他有時雖施用技術而其目的則大異於藝術家。後者常戲弄實象，委心於感興而不知所之。

美術亦不以完善爲目的。道德雖爲達善或成仁之術但顯然與美術有差別。圖畫雕刻中所表現的不一定純是完善人物，醜惡殘廢的人物常爲藝術之絕妙好題，有些傑作所表現的事物不特與道德無關，而且根本是不道德或有傷風化；例如描寫一切淫亂殘殺之事跡等等。

假如有人說道德本爲到善之路，可比之於藝術，因其含有秩序，諸和等性，加之道德可雕琢人之心靈使符合其所希望的理想；但是道德與藝術不同之點全在：道德之努力永無休止，由賢而亞聖，而聖，而大聖，而至聖永無止境的；藝術品是一種

精神自由發展之結晶如玫瑰花之怒放自有其完美之止境。

藝術與各種技術不同之處，不特因其不希善，希眞，希用，而且因爲除牠本身以外別無他目的。簡言之，藝術——普通以藝術之名詞代表一切美術——實不以預定的外來的理想爲目的。假如藝術品需求一番工作或意志之襄助，就是因爲牠要成形故耳。牠根本是一種自動工作單獨的發展，祇爲抒情與精神上之享樂而無須外界之目的。藝術品所賜給我們精神上的滿足純是出於自然而毫不強迫的。這種創造的工作亦不以希求快樂爲其主動力。藝術所以能直接誘惑人，就是因爲誘惑爲其本性。許多藝術家都是因爲要取悅於人，反大失敗，他們的作品祇是秀麗可喜，絕不能達美之境。藝術的工作與他種工作不同，牠純以本身爲目的，並以其本身貢獻於人類。簡言之，牠是許萊（Schiller）所謂遊戲的工作，同時是抒情的工作。

說到此處我們要認淸楚藝術不能純粹當作游戲看待。英哲斯賓塞，德哲格羅斯嘗謂動物，兒童各有其藝術因爲他們皆有游戲性，或謂藝術是可喜的游戲，是形，聲

，色，像之配合，歸納起來仍是游戲。這種見解未免過當……藝術與游戲雖有許多共同點，仍不可相混。假如說藝術是一種游戲，亦不能武斷一切游戲都是藝術。其實，藝術和那種投球圍棋式的游戲大有差異：游戲所耗費的精力就運動而言，祇有玩者可得眞快樂，旁觀者僅分沾其歡樂之淡影而已。藝術的創造則不然：藝術品對於作家及賞鑑者不特分賜與同等的樂趣，而其所分配的樂趣亦絕不類似運動員所得的快樂。因此凡是對於藝術發生快樂的人都承認牠含有特殊的樂趣，即所謂美感是也。人們每對於其所喜歡的藝術品輒加之以美的讚賞，這便是鐵證。

歸納起來，藝術是不附屬於任何外來之目的，牠雖是一種抒情的游戲與工作，而同時是美之創造者。牠與各種技術不同之點，就是因爲牠全賴美而存在。所以無論那一種藝術品都要含有美性；凡是缺乏美性的作品決不能負美術品之名。假如藝術是屬於游戲性質，那麼牠是創造美的游戲！

二

論到美這一方面，凡是對於藝術性質起懷疑的人們都要試問美究竟是什麼了。前世紀許多美學家對於藝術問題嘗撇開美而不談，結果皆完全失敗。其實要談藝術必先解決美的題題。許多美學專書，都證明假如美的問題可以解決，則藝術性質的問題亦迎刃而解矣。

吾人亦不能不依照歷代美學家的方法對於討論美的問題宜先把諸家之見解分門別類提出來以資考證。

他們對於美的見解約分爲兩大派別：甲派以爲美是客立獨存的，藝術應當依之爲準繩。乙派則承認美純粹是依賴個人的主觀而存在。

依照客觀派的見解，美是超乎人類而存在於自然界中或超乎自然界與藝術之上，稱爲一種最高理想。

柏拉圖以爲美是自身存在，遠超絕一切個體與種類，爲一切可讚美物之無上模型！新柏拉圖派之首領布樂丁（Plotin）亦以美爲萬物之極品。笛卡兒派之André（

安德列）氏則承認「本美」脫離一切神人而存在。德哲烏英克爾曼（Winkelmann）嘗謂美之本存於上帝之懷中。夏林（Schelling）黑克兒（Hegel）諸家咸以美爲思想在自然界之反映，於有窮之中認識無窮。

客觀派中亦分爲兩支派：甲支派以美爲超然物，乙支派則置美於自然界中，而黑克兒的理論可以當作兩支派之綜合，因爲黑氏既以美爲超然，同時又讓步說自然界時時趨向超然界，故亦美。黑氏承認自然界亦沾染着美，同時自然客觀派（卽乙支派）尤以居友（Guyau）爲最著，倡言一切美皆出於自然界。自然界中隨處都鮮染着美，而美又出自生命之中，同時美亦卽是生命，因爲牠帶有求優良之趨勢。

推論起來超然客觀派斷言藝術之使命與本職卽是爲吾人啓發一些絕對的美愈多愈妙。他方面自然客觀派則主張藝術應當摹倣自然界。因此藝術上遂產生了兩大派別；一爲理想派，他們對於現象界只採取少許事物，最高尚而且仔細修飾過來的事物。一爲寫實派（自然派爲其極端矣），他們不單歡迎自然界中各種或最高尚或最卑

鄙的形象而且絕不敢絲毫改變其原狀，可見學說對於實行總有些影響。

這些學理雖受古來大哲之擁護，並有許多傑作爲其柱石，但就現代學識之近狀而言美之爲物或與吾人客立，或存於自然界中，或在超然界，此種論調實在說不去了。絕對的美顯然只能存於哲人之想像中，他們喜歡冥想其絕對美之優點，例如秩序，諧和，合一等等；其實這種幻想是不能實現的。自康德以後這種事情不特已經判決而且是陳舊不堪重提的了。

絕對的美既不存於客立的實際上，亦不存於精神上作爲臆念的狀態。總而言之，她之所以不存在因爲她是不可臆想的。實際上，什麼是本美，這種美不屬於某物之美而爲萬物之美？有人說可以聚集各物之特美，互相比較而定其美的價值。那麼試舉一例：人體之美如何表現呢？他的模型是那一種？或赤，或白，或長臉或短額？身材如何？眼睛的色彩如何，嘴鼻之大小如何？簡直不能答覆。若談到犬貓之美或林江海之美那又如何品定呢？犬類之模型是否無尾犬，短鼻犬，大耳犬，追風犬

是無謂，空受一種僞說之牽引而已。

吾人因可以理想各種生物軀體之最高完型，同時亦可以依照其完度而分列其等級，但是這種完型只能存於吾人之理想中而超乎自然界之外。加之這種完美是普遍的，抽象的，决不能與美相混。美之爲物是箇體的，實象的。是故完善不能說是美；德國哥侖(Koln)大鐵橋，倫敦橋，黃河鐵橋雖造得如何完備都無美性。表現一個男子或女子的美體，達到最適宜於生活之職務，或正當最成熟的年齡而猶未效用者，不必一定就是美。完備並不是美所不可缺乏的元素，Hercule Farnese 雖做得頭小頸縮，兩肩下垂，仍是絕美的傑作，而家奴華氏（Canova）的 perseé 雖比前者勻齊得多，終不能稱爲傑作。

美與普遍性（軀體完備之總綱）簡直是相反的。試觀各種傑作的表現與其作風，是何等特別，何等個性的——無論是勃拉西德兒（Praxitele）的美神石像或拉化兒

的聖母圖誰也不敢說牠們可以代表女性之全美！有些藝術家因為要表現普遍性的美，反弄得冰冷無生氣，學院派的作家常陷於此迷途。

假如美是實象或多數超實象之綜合，那麼舉世藝術家的作品只有等級之差別，換言之，他們的作品之優劣全視其符合美之反映程度而定；若是，則藝術品將無所謂新穎，個性，藝術家亦將降為銳敏的抄匠而已矣。假如藝術品果真無個性之區，何以我們的口頭禪中常說一幅魯班士（Rubens），一幅萬西（Vinci），一幅德拉夸（De lacroix），一幅子昂，一幅板橋呢？並且同是一樣的題目而作風殊異者，如孟麟（Menling）之聖母與波帝色利（Botticelli）之聖母；勃拉西德兒之美神與華爾干納（Falconet）之美神；莫乍（Mozart）之輓曲與柏利阿（Beriioz）或威蒂（Verdi）之輓曲等等，何以我們判斷牠們有同等之價值呢？

觀此可知藝術家並無須摹倣一種超現象界的預定的模型。吾人不特承認寫實派的形象含有美性，就是漫畫中猙獰怪象亦且有美性；例如漫畫大家多米耶（Daumier）

之人物誰不嘖嘖稱賞其神美！這種引證便可指明以美爲獨一模型說之謬誤矣。

美亦不存於自然界中。許多崇拜自然者流以爲自然界是美之型典，其實自然界並不純粹是美的。牠雖產生許多堪稱爲美的東西，同時也有許多很醜惡的，因爲牠裏面含有矛盾不諧和之性質，所以亦含有醜惡之原素。

他方面看起來，以爲美是出於自然界之說亦屬謬誤，尤以美爲自然界之抄襲的論調更爲謬誤。假如後說是眞的，那麼藝術之止境不外摹倣自然界而已矣。

自然界最醜惡之物一入藝術中反變爲光華燦爛（例如格魯Cros之「瘦死者」哥耶Goya之怪物，皆表現在畫布上始能引起美感）。若單純抄襲實狀，無論世上最可喜之物，摹倣得如何忠實，如不參與他種份子，決不能稱爲美。朗布蘭的「解剖」課中人物比之於同樣章法，同樣光線的影片中人物有何分別呢！虛偽的實象最不能引起美感，但是許多絕妙傑作所表現的人物布景都是冥想不實的，例如華多（Watteau）之「情島」，表現許多神童飛翔於神園之上；又如慕利何（Murillo）之「聖母受胎」

表現聖瑪麗兀立於雲霄之中，無數神童環繞其四周，中國山水畫尤其是絕好例子。

假如藝術的美祇是自然美之回聲，那麼前者當遠不及後者，因爲回聲一定是弱於原聲的。油畫板上之白鉛粉何能與白雪之白相比？藝術若祇能遠步自然界，豈不是絕對不能達美之境！有位畫家專心描寫其花園之一隅力求其眞確，但氣候時光變化無窮，一連三年都繪不成功，終之氣憤而死。可見藝術絕不能摹倣自然界。藝術非僅不是自然妙品之澹淡反影，微弱回聲，而且比自然界更能娛人！受牠迷醉的人甚至於單戀愛藝術而忘却自然界了。簡言之，音樂的使命是摹倣什麼？當然不是自然之聲，風聲，海聲，林聲，泉聲。可見藝術自有其本美，與外物之美分離；外物不過是藝術之題目而已。

不僅如是，若按字義澈底講起來自然界中並沒有美！實際上若說某種禽獸，草木，風景，是美的，不過單指其適合某種規則諧和，綜合的條件。這些條件同時是牠們內果之證實。人體美不是全視其適應生存之優點而定，或如犬馬之美無異？人類

的創作品如巴黎之鐵塔只具完備之性質，故不能稱爲美。所謂自然之美亦不外完備，而完備不能說卽是美。自然之現象對於鑑賞者或藝術家之心靈不過是美之假託與動機而已。吾人在實際上所遇見的美純是一種發明，表裏相應的創造；吾人以美披諸自然界，如披之以衣裳，這種衣裳又是由內心假借外物造成的。

美既不能離人而存於自然界或超然界中，康德派遂斷定牠純是內的，是心靈之創造。照他們說起來，美是感覺之狀態，可感而不可言的，差不多是一種內心的感印。

在主觀派看起來，美是吾人所感覺到的；感覺全賴情緒，故美亦由情緒而生。美的問題遂歸結於這種情緒的性質問題。主觀派的論調不外如斯。他們只顧描寫這種情緒的狀態，同時亦不免意見分歧：

甲派秘羅（Mario Pilo）與托爾斯泰等以爲美感一如官感之娛樂，美遂視作娛樂。

托氏既以美非爲藝術之本旨，所以擯斥美於藝術之外而視若無足輕重。他方面看起

來假如藝術純是創造美的游戲，那麼藝術不過是比他種游戲更可娛樂的游戲而已。Hanslick（汗思力）氏對於音樂純持這種論調，而魏龍（Viron）則視一切藝術不外是形線聲色之調和藉以娛耳目，這種說法未免太簡單了。假如凡是可娛人者皆是藝術，那麼嗅覺，味覺，觸覺都要加進去了。不單是裝飾，即如烹飪造香等也屬於藝術，魏氏在他美學上確有這種提議，不過終被人駁倒了。

以美感為官感之娛樂一說雖含有些眞理，大體上看起來則完全謬誤，因為此說忽略了許多要點。其實，美感並非官感之娛樂，無論五官之快感都不能說是美感。牠雖不是精神的愉快（如智慧悟眞理之愉快，或意志貫澈愉快，美感終不能與科學或道德之愉快相混）美感可以說是一切快感之綜合。所以牠的魔力浩大無邊，同時顯出其特性。美感只能在情緒上領略得到。

因此康德遂以美感為一種諧和無私的情緒，即所謂審美情緒是也。康氏把美感與審美情緒視為一體。

他的學說雖對於快樂方面不甚注意，但也確有其眞理。美無非是在吾人所謂美的東西之前感覺得來的一種愉快情緒。牠是這種內心的游戲，美物所引起的心靈奇觀，亦卽是吾人全體之精力感覺諧和地大放光華，而其目的亦不外爲其精力之發展而已。

主觀派的分析法雖有其價値，但是他們絕不能以審美情緒之價値明示吾人：這便是他們最重大的缺點。他們甚至於承認在吾人之外，美是不能指定的，因爲能挑起審美情緒的東西是變化無窮而且互相衝突的。同是一樣物品，對於甲可生情緒，對於乙則否。在各時代疆域上人情亦殊異；在某時代極能感動人者，或已過代，或將湮沒而無人顧矣。在甲地引起狂熱的同情者，在乙地甚至於無人了解。例如中古哥帝藝術雖受廿世紀之崇拜讚美，但數百年來曾被鄙棄而無人賞鑑。東方藝術令西人驚奇，而西方藝術亦令黃人莫明其妙。審美情緒全賴個人之風趣，不特有時代風土之別，就是某人，某日，某時亦有不同之感。主觀派以爲審美情緒是最個人的，最

多變化而且最不一致的。他們把美封鎖在自我之中與外界絕不相關；這種結論殊屬過當。

誠然，美純是起於內心之情緒，無審美情緒則無美可言，美亦即是這種情緒。但是不能因此就撇開一切美之客觀界說。

假如實際上自然界是不美的，假如牠不能必然挑起審美情緒，假如要有賞鑑者之協助纔能生美感，但是在藝術方面則不然。藝術雖需求其賞鑑者之些小內助，牠似乎能夠自然地以美的印象賜給人。藝術所以能美化人，就是因爲牠蘊藏有自然界所無的東西，人性的東西。假如藝術缺乏這種優點則不能感動人，亦無存在之理由，無論在那一方面都遠不及實際了。藝術所具有的長處全是人加上去的：美情緒是人所創造而蘊藏於藝術之中。質而言之，惟人纔能以美貫入藝術中。美情緒祇生自人心中。藝術品實際上出自作家對於自然界感印得來的美情緒，而藝術之價值亦全在此。所以無論如何眞確的抄襲終不及眞正的藝術品，照像決不能與大手筆之寫眞同

年而語。一切藝術品中皆含有表現出來的美，這種表美亦卽是美情緒之形化，或在形，線，聲，色，之中不等。由是觀之，可知自然界不過是審美情緒之動機；而藝術則能直接引起或傳播作家所感覺得的美情緒。總之，藝術品之所以能挑起美感乃因牠是生自美感，亦卽是實化的美情緒！

美無非是內的或實化的審美情緒。假如一切美皆生於自我，是個人之創造且起原於主觀，同時亦有客觀的美在焉；卽是說表現於外且傳播給他人，亦卽吾人所謂主觀的美而表現之於外者也。

三

表現於外的美卽是藝術本身。藝術所傳遞給賞鑑者心靈中之情緒，不外是作家感過的情緒之囘音而已。這種情緒是始亦是終，牠同時是根與果，源與河口。

推論起來：假如無有不含美的藝術，亦無有不含美情緒的藝術。

無美情緒則非藝術品。實際上看起來，藝術品與他種作品之區別（不單指各種工藝品而言，就是圖畫，雕刻，建築亦包括在內）全視其所含蓄的美情緒而定。牠的價值亦全視其美情緒之分量而定。

藝術品中之諧和及音韻，不單是生動而且要感覺得來。諧和與音韻主治一切美的衝動。美情緒根本是創造諧和的，牠組織吾人之一切形象表現，情感依照着吾人內心深沈個性生活之法則，由心靈之狀態而表現諸外界，化身於物質之中，同時物質亦受其音韻之感化。風景畫家 Théodore Rousseau（盧梭）嘗謂：「畫家實未嘗使圖畫漸次生於布上他祇掀開層層遮蓋着圖畫的輕紗而已。」不錯，藝術的創造純是內心的，全受美情緒之支配。美情緒是諧和的，藝術是把這種諧和實現於外表，物化之爲眞實。形式與技能都是作家內心運動之必然的結果。但是諧和不能比之於勻齊，尤其不可相混。例如輪船火車之構造純是唯理的諧和，以適應其共同之功用。藝術中之諧和不在乎裝飾，無謂的裝飾反要破壞其綜合。例如 Parthénon（古雅典神廟

）雖質樸而仍是傑作，而Zwinger（德國建築）雖裝飾得如何華麗反不能稱爲絕品。

美是藝術品之本質，藝術品又以美情緒爲其元素。觀此可知藝術家之所以異於凡人者全在其感覺分外靈敏豐富而且分外非功利的。他們與某種事物偶一接觸便如絃線顫動起來，內心推波助瀾層出無窮；凡是眞正的藝術家必然是易動情緒者，而且是美情緒者！即是說脫離一切可鄙的功利觀念。藝術家雖帶有肉慾，但在肉慾之中仍不失爲靜觀的易動情緒者。

總之，藝術品之價値全視其作家感覺之優劣而定。

他方面說起來，無審美情緒則無美可言，客觀的美只存於藝術之中，而不存於自然界。在賞鑑者心靈中，自然界固爲超形美之起點（內美爲一切美與藝術之起源，也可以永不表現出來的。）但是在自然界感覺得來的美，對於鑑賞者需求其內心絕大情緒之協助，因此吾人可以否認自然界是美的。在自然界前感覺得的美純粹是創造；是故讚美自然界的人，雖未嘗創作或不能創作，而根本仍是藝術家，這是無疑

的了。對於自然界之賞鑑，人各有其風趣，同是一樣的自然界，而畫家，雕刻家等各有其領略，此其明證也

吾人至今猶未認明自然界本無所謂美的原因，全在未嘗把藝術品中之動情美與世俗所謂自然界的美分別清楚。假如自然界所表現的優點足以稱之爲美，那麼凡是有目的，有作用的都配得上美了，不僅一切生物，就是工業品也有美了。可是誰也知道鑑賞藝術傑作與覺察工具所得的印象是絕對不同的。假如這種論調擴張起來簡直自陷於汚蔑藝術。自然界又美又有生命，工業品又美又有功用；而藝術只有美，豈不是比前二者下等得多了。若根據這種觀念，藝術將變爲最無謂之物。法哲巴斯卡兒（Pascal）輕蔑藝術的態度根本與人類之情感相違背。假如藝術是無謂的小技，何以無論古今中外的民族皆一致栽培牠呢？加之，凡是一種工作如與人羣社會無關係者，根本不能存在，藝術能隨人類而演進，自有其重大的使命，爲他種工作所不能強佔替代的。

自然界中本含有混亂故有醜惡，但同時亦含有可悅，秀麗，妍媚，完善種種長處，惟不能與美相混。可悅只得娛人之官感，秀麗亦然，二者皆不是美。許多圖畫雕刻音樂都是很可悅的（例如宗教的小玩品及市井客廳之小調等）而終無美的功效，許多秀麗的東西因爲不美終不是藝術品。例如許多富豪家的繪像都是冷淡毫無生氣，毫無情緒但佈置得極其精緻亦很可悅目。

妍媚亦然。無論是少艾之妍媚或春光之妍媚，牠不外是一種諧和的柔嫺的動作之表現而已，與美的本身無多大關係。許多傑作皆缺乏妍媚的：例如米克郎氏之摩西。許多古董玩品雖極其妍媚而絕無美性。但是吾人勿以爲妍媚不可與美相和，或對於藝術無所貢獻，試觀希臘一切藝術都是美與妍媚之諧和。既然認明妍媚與美配合之可能，同時亦可證明妍媚與美之區別並自然界與美之區別。

美既純爲藝術獨享境地，而吾人猶敢以美之名加諸自然界者，乃因受了藝術家與美的創造者之指導故耳。西湖，峨嵋，廬山之所以爲名勝可以說是完全受了一班大

藝術家詩人之吹噓讚美所致。在西歐亦然：試觀歐人自然感情史略便可一目瞭然。他們對於自然界之鑑賞純是依照藝術家之說明指導，步步追隨那班創美家之後塵。十七世紀的人對於山河湖海絕無情感，一如雅典人只知有城市文明而已。今人固是喜歡自然風景，但是多半在畫中賞覽圖景而忽略了自然風景。藝術家以其情緒鮮染自然風景，吾人只遵照其眼光去鑑賞自然之諧和，在心靈中亦依照其內觀去發現自然之優點。假如我們現在不單好自然界安靜快愉的狀態，而且愛其最粗暴崎嶇之形象，不單愛其最高尚的表現，而且愛其最鄙賤的產品，那麼我們應當歸功於藝術！藝術以其活潑的情緒鮮染一切形象。前數世紀歐人以為風景在藝術上是無足輕重，（中國山水畫發達特早不在此例，）但百年來風景畫與人物畫佔同等位置，這也是藝術之功。自一八三〇年以來哥羅（Corot），米悅（Millet），盧梭（Th. Rousseau），多賓義（Daubigny）諸風景畫大家接踵而起，歐洲精神為之一變。昔之無名山嶺，河海，湖澤，村落，城市一經大筆之描寫便聲價十倍，遊士如雲。愈多大作家描寫

的地方，其聲譽亦愈顯著。這些風景在名畫中尤受人之欽羨讚美；法國芳登不魯（Fontainebleau）大森林之成爲名勝完全受巴比宗（Barbizon）畫派之表揚所致，這便是一個絕好例子，吾國之名勝亦然。

自然界固是發生美情緒之動機，但終如藝術之富藏美情緒。藝術亦不能於任何人之心靈中必然引起美感來；無論如何總要具有些精細的感覺纔能領悟。許多人都是因爲缺乏這種感覺，遂不能領略藝術的風趣。這種觀察雖似可合併藝術於自然界中，而否認前者有客觀的美，但是無論那一種藝術品，就是一件最小的古董玩品也含着美感之力，爲實際上所沒有的。尋常人領略不到的原因頗多，其最明顯者便是缺乏相當的藝術修養，這種缺憾根本是感覺之退化或遲鈍。

法國美學家亞列雅氏（Arriat）嘗謂美學不宜單討論藝術一方面應該擴充其範圍。（美包括有兩種：一爲吾人私藏於內心的美，一爲已表現於外的美。）此說誠有理；可是藝術與客觀的美仍是一體不分的。二者同是審美情緒自由衝動努力的結果。

四

藝術是審美情緒之結晶，或現諸外界的審美情緒。在圖畫，雕刻，建築，音樂各種工作之中，則假借聲，色，形，體，線，而實現。藝術根本是情緒之衝動；這一點常被人忽略過。

藝術品爲作家感覺之化身，牠的職務不外是以美挑動其四周鑑賞者之感覺情緒而已。有些表現不是屬於藝術品，因爲毫無情緒之衝動，或同時混合，喜悅，憐憫或恐怖而終無美感的；有些表現是屬於藝術的，且純以挑動美感爲其本旨。藝術之受智慧的評斷，全因吾人對於情感之審擇而起。藝術與理論本漠不相關，牠與智慧之接洽完全在直覺方面，亦即是感覺方面。實際上藝術品之原素有關於智慧者不外題目而已。題目實無關重要，藝術品本身之價值絕不在此。牠所表現的事物不過當作動機與假託。觀此可知藝術更不在乎刻意摹倣自然界，後者不過是牠的辭典罷了。

一種藝術品之美的價值純與其所表現的事物子然分立，亦不因題目之新奇，怪僻而增其價值。哥列士（Correge）之安帝婀白（Antiope 希臘神話中娘子軍之后。）不在表現裸體而自有其美的價值。魯班士（Rubens）之神會（Kermesse）其價值亦不在乎表現狂蕩的狀態。

藝術品之無上價值，其不可思議的唯一的魔力，全在作家表現的情緒與其個性。換言之藝術家的作風爲其情緒及作品之簽印，標記。他的偉大處亦全視其新穎而定。有了許多新穎的作風便有許多藝術大家。莫乍(Mozart)之不類似白陀文（Beethoven），萬西（Vinci）之不類似盧帝天（Le Titien），其作品動人之處全在乎此，因各有其出羣拔類的個性故也。作風爲美情緒直接的表現，同時帶有個人的色調也是作家內心的形聲色像之法則向外的表現。作風亦卽是個人內心法則之表現，爲藝術品之主腦，除此以外一切都是無足輕重。技術對於個人之作風不外當作工具而已。在藝術上技術是不可缺少的（無論那一派都承認的）。但是不能因爲技術而忘記

了藝術本身，若以藝術爲技巧那是大謬不然。唯藝派的作家多半有這種傾向（吾國新藝術家亦多有此毛病），他們想把外形與內容（指精神）截然分開，其結果反把技術與藝術剖開而孤立了。

在藝術上同是一樣的題目可以千番描寫而不致窮盡單調，作風之重要便可知矣。批評家阿詹南（Ozanam）嘗謂「六百年前圖畫上產生了無數傑作皆不出乎耶穌，聖母，聖徒等等範圍之外；」吾國之佛像，梅，蘭，菊，竹等亦不知產生了幾千萬幅絕品！其他題目仍繼續灌溉着藝術之園，至今藝術家猶描寫古人所喜的怨女（Danaés），亞波羅（Apollo），美神，愛神等等。題目雖是一律而作品則千變萬化。昔者法詩家玄尼耶（Chénier）嘗謂「以我新思作我古詩」我們可以翻轉來說：格調新穎古題何妨？同是以霍斯（Faust）爲題，在庶曼（Schumann 德國音樂家）則爲憂怨綿綿，在柏利阿（Berlioz 法國音樂家）則爲狂熱的想像，在利士（Liezt 奧國音樂家）則爲剛果精絕，在古諾(Gounod 法國音樂家）則爲温柔慈悲。藝術之精華全在此。

一種模型可以應付各種性格，其中當然有比較適合的，這在作家自己去審擇了。同是一個自然界在魯易斯它兒（Ruisdael）的熱情眼光中，則天地慘澹，怒流洶湧，猛風狂掃愁雲，枝葉顫動不已，但是在羅戀（Lorrain）之心目中，則青天無片雲，碧海如鏡反映着懸空的太陽。作風之殊異卽是作家參加其本性，這便是藝術品之新穎動人處。題目之重複可愈顯出作家之個性，其所表現的事物僅佔次等地位；作風爲藝術品之精神而作品之存在亦全賴此。

藝術既然是個性之情緒表現，故事實上確是超勝自然界。牠和科學，道德並駕乎自然之上。各種動物之游戲雖微似藝術，但是眞正的藝術完全是屬於人類的。（在這一點可不必和德哲 Groos 克羅斯同意。）藝術科學道德三者皆出於自然界，並皆能左右變化自然界。

藝術既有眞，善爲侶伴，遂開始人的統治，以駕御一切獸性。牠生於個性，直覺而與智慧分立，故其魔力浩大，且最能影響暗示一切單純的頭腦。藝術之萌芽早於

文學其原因亦在此。

在牠的本性上看起來，藝術簡直不顧什麼派別，主義，學說，成見等等，凡是有美的個性誠實的表現，藝術卽在其中。無論什麼派別，什麼時代，什麼地方都可以遇得着傑作與美。荷蘭畫派，意大利畫派，東畫，西畫，古畫，今畫，魯班士（Rubens），拉化兒（Raphaél），莫乍，白陀文，薛古（Cézanne）與吳昌碩，雖派別複雜，種族不同仍各有其傑作，而皆爲古今中外之天才作家。藝術可以從心所欲，中國之寫山水花卉，印度之雕刻，西洋象徵派的學說亦全基礎於斯。自由爲其大綱，新穎爲其法則，但是新穎並非奇怪，矯僞造作，牠是靈敏的個性內心對於外界之反映，凡是眞正的藝術家皆具有此種魄力。一種藝術品或抄襲實際，或修改實際，或爲寫實派，或爲理想派，或爲滑稽派，與牠本身的價值毫無關係。裸體的神女可以繪成一幅無美的俗畫：有些小古董雖做得如何猙獰反是很美。描寫的事物如非出自作家之感覺所變化而成的，無論是什麼寫實派，理想派，滑稽派都是沒有意義了

。假如他們皆各從其個人情緒之傾向而得來的結果，那麼三派皆各有其眞正的價值，三派也可以各創其美，各產其藝術品。

我們應當承認藝術上一切題目都是好的。最無謂的，最醜陋的亦如最偉大的，最高尚的一樣好。醜態若是描寫得極其深刻，誇張，也可成爲傑作。實際上審美情緒可以美化一切醜態，美化並非使之完善的意義，乃是深刻，透徹之謂也。其實圖畫雕刻中充滿了無數殘廢魔鬼，怪物及一切病夫，現代解剖學家利莎氏(P.Richer)曾明證過了。

理想爲藝術之靈魂，今暫撇開邏輯的理想和道德的理想，而單談美的理想：凡是一種藝術，總有美的理想，否則根本不能存在。無論描寫那一樣事物，這種情感的理想必不可不現身於作家個性之中，作家常隨其感覺而變化他所描寫的事物，或好，或惡，或依樣，或增損皆不等。其實我們心靈中無論那一種傾向，希求，都含有理想爲其先導。理想是其中的感覺趨向吾人所冥想而未萌的世界，牠總括一切感覺

之方針，幾乎可以說假如沒有理想，審美情緒亦當消滅。凡是一種牽引，總有其吸引點，理想即是審美情緒之吸引點。縱使這種理想或不免帶有些誹謗，諂媚之意或與實際相妥協，無論那一方面，理想在作家心靈中仍是很活潑的。澈底說起來，一切眞正的藝術都是屬於理想的。有些人不承認寫實派與滑稽派皆有這種性質，其理由全在取題方面；但是題目不是藝術之主要部分。寫實派大家古爾柏（Courbet）與漫畫大家多米耶（Daumier）都可以說是理想派。

藝術爲作家個性之情感表現，所以性質上純是理想的。藝術並不一定用以矯正實際，但是無論在那一方面看起，牠是「人加在自然上面」(Homo additus naturae)，因此可知藝術是美化的自然。即是說受過了美情緒之感化。

藝術世界是超現世而存的美世界，爲人類之感覺的創造。人類可隨意變化自然，換言之，自然界要受人類中之最靈敏者——藝術家——之指揮。

五

藝術雖超乎自然之上但是不能說前者可以孑然孤立而與後者不生關係。自然對於藝術實有絕大之襄助。藝術完全取材於自然界，一切聲色，線條，形體之所以存在藝術中就是因爲我們環境都有這些東西。這些元素爲藝術之符號，亦如現象界假借牠們來實現一樣。

藝術是向自然界竊取動機，在裝飾上尤爲顯然；牠所表現的不外是花卉動物之化形而已。石柱之起原於樹幹，歌曲之起原於鳥音，圖畫雕刻之起原於自然界各樣形像，誰也不敢否認的了。原始時代的藝術家所表現的亦不外是其耳目所接觸之對象，如花鹿時代的藝術亦只描寫漁獵生活中之野鹿游魚而已。

加之，藝術絕對不能脫離自然界，牠雖是如何個性的亦只能轉譯自然。作風固是藝術品之本體，可表現其社會的或個人的深義，可不藉賴文字而能直接談心靈之語言，牠固是藝術家情緒之結晶，可直接震動他人之感覺，且使其原來音調重生於他人之心靈中，但是，若無事物爲其動機，爲其題目，作風亦終無以表現。

假如在形綫的藝術上是外表的自然界充其感印之職（在宗教性質的圖畫雕刻上或由作家之情感支配之。）但是在音樂建築上則由主觀界或心靈界爲其命題。音樂並不純粹趨於寫景，例如大畏氏（Félicien David）之「廣漠」，海納氏（Haydn）之「四季」皆爲內心之狀態而非外景也。音樂家所歌唱的情調，或由觸景而生，實景不外爲其動機，例如丹底氏（Vincent d'Indy）之「山中夏日」並非描寫風景的作品。總之，無論在那一方面藝術都要藉助於自然，或物質界，或精神界，雖有些區別，自然界仍是藝術工作之根據。或有心，或無意，藝術終在自然界上刺繡着美妙的花樣。

尋常人的見解在藝術品中只注意其所表現的事物，竟以事物之新奇動人與否而評定其價值，把作品本身之美點反降爲附屬品了。唯美派因爲要力排世俗之淺見，甚至於倡言藝術品所表現之事物毫無關係，此說亦未免過當矣。

這兩種極端的觀念皆是膚淺的見解，因爲他們對於藝術之解釋未曾反溯其源流，

卽是說美情緒，而藝術品之有存在的價值亦全賴此。實際上美情緒之產生當有某種東西爲其動機，由感觸而震盪，而音韻生焉。藝術家之感覺不能憑空運動；一與外物接觸，總沾染有外界之色調。假如作家內心反應外界是起於其動情之處，假如官感的印象是受外物之影響，並且是內心向外之回應：那麼這些印象之所以爲內心向外之響應，完全是受了外物之刺激所致。假如藝術家之觸景生情是因爲對象類似其內觀，那麼美情緒之發生完全由於內心與外物之合作。美情緒之格調所以如此個性的原因亦全在乎內外互助，表裏綜合，並假借其化身（卽是作風）以表現其本體及對象。

凡是藝術家未有不稟賦異常靈敏清新的感覺，直捷與外界接觸，比尋常人尤能領略那陰陽之浮動，色彩之盪漾，線紋之奧妙，音韻之諧和。恃其天性擺脫一切成見，一切蒙蔽人心之爛調，藝術家獨能保存其感覺之新鮮活潑，他能感覺到一切光輝，湃盪，歌詠，並現象界之種種無窮的形色，觀人之所未觀，聞人之所未聞，絕不

泥守人之腐說而獨有見解。俗眼對於現象界只貪圖其有利於己，藝術家對之則能擺脫一切功利觀念，他細心賞覽萬物而忘形於其中。流水之涓涓，枝葉之顫舞，衆鳥之歌唱，皆能使其迷惑，他的感覺如絃線與萬物諧動。科學家以爲世界是純一單調的，藝術家則覺其變化無窮絕不重復而各有其姿態，面目與個性。所以畫家決不承認世上有雷同的樹木，雷同的枝葉。同在一牧場上，臥着的牛和跑着的牛是絕對不同的。眞正的藝術家和宇宙接觸比凡人透澈得多就是因爲富於美感。田野畫大家米悅(Millet)嘗謂：「我不曉得這些怪樹喁喁唔唔說的什麼話，總之牠們正在細談我們所不懂的事，因爲我們不識牠的語言罷了。」這也未必全是；藝術家雖不能翻譯萬物之語言，但能用直覺和萬物極親密地接洽。同時他就是生存於這種密切關係中；是故藝術家時常以爲不能盡表其所感，因之而苦悶失望。

所謂新穎並非一種怪異，用以團困作家於其夢中。牠是觀察現象界之一種窗戶，作家之感覺可藉以接近萬物。牠是自然蒙蔽凡人幕上之破縫，作家就在縫口上觀察

一切。因各有其新穎之別，所以某作家有趨於音韻界者，有趨於色彩界者，有趨於形線界者：例如甲喜田野之安靜，乙好戰場之奔騰，丙則愛女貌之温柔。新穎同時可決定作家之趨向與其作風，並指導其選題，順就其感覺之諧和，使作家之情緒與外物相貫通，牠可使作家各有其觀念，雖同是一樣的模型，而能各自別開生面。總而言之，新穎並非隔絕，牠是溝通一切。牠不特不致誤引作家入小巧之境，而且爲其眞象之保證。所以作家若愈新穎，則愈能深入實象，並愈能感覺其複雜無窮。反之，庸手祇能描寫到皮毛的眞確，而不知萬物之精華及其奧妙的內生活，且因缺少活潑的感覺，遂不能擺脫一切成見而與外物同情；他們只知與照像爭長短，以爲工細就是眞實；他們的視覺只能輕拂外物之表面而不能摸捉其深妙的個性，直達其內容。所謂奇怪（Bizarrerie）亦只在表面上弄巧而已。新穎則不然，牠能引導作家深入萬物之祕密，且爲其一切發明之重要關鍵；作家可順此以其感覺所得來的印象重新表現外物之生命於其作品中，並運用其創造的想像力以潤化之。這種生命就是作

家心靈與宇宙偶一接觸而產生的。

假如題目也是很有關係，則宜有別一種見解。題目的價值絕非內容的，且與審美的作法無關。一幅絕妙的池沼圖可遠勝於一幅無感興的海景；史定(Jean Steen)之「酒家」遠勝於朱文納(Jouvenet)之「聖母」。一首極動情的民歌可勝於無生命的全曲(Symphonie)。就是無論那一種家常用具亦可爲傑作之材料。可是題目的價值雖不能因作家感覺所得而定，作家亦不能純粹過於主觀，任用情緒而絕不顧及對象。因爲這種關係，故不能把牆畫爲水，紙畫爲布，鵝絨畫爲綾羅。咏歡樂不能與吟悲傷同調，讚農人之樂亦不能與頌天神之樂同曲。各物各有其適宜之作法，與其本質配合，縱不能劃一不變，亦有相當的界限以適應其需要。假如表現人臉如金瓜，動物如寶石，則大謬矣。是故模型若愈高尚，作家亦當愈費心力。例如一幅像似乎比較高貴於一幅風景，而一幅風景又似乎比較高貴於一幅靜物。朗布蘭之像似勝於魯易斯它兒之景，而魯氏之景又似勝於夏典(Chardin)之羹。因爲各物之形狀

意味自有等級之分，而作風亦應當能表現其對象之複雜深奧處，否則不免減色矣。

據這方面看起來，題目是很有關係，作家勢不能不慎重擇之。不特某種題目比較適宜於某種作風，題目本身亦能直接影響於表現上。牠所包含的意識雖無足輕重，但是牠在作家情感上却甚有效用，一方面因其所表現的情感，他方面是因其內身的感覺。（這種感覺雖然是極糢糊不定，而仍寄存於一切生物中。法哲 Amiel 嘗謂「一幅風景是一種心靈狀態，鑑賞者之心靈狀態」，同時亦是風景中所包含的各種東西之心靈狀態。

個性與自然界，主體與客物，皆爲構成藝術品之必要分子，二者缺一不可；而作風雖爲其綜合亦不能捨對象或作家而獨立。福爾德（Voltaire）所謂「作風即是本體」，碧風（Buffon）所謂「作風卽是本人」皆指個性而言也。

歸納起來，藝術品是主體與對象；作家本身與外物之絕妙綜合。根據這種情感的認識與直覺，無論那一種藝術品都含有作家之身外物，雖然在美感中混合得如何溶

洽。

甚之，美不僅存於藝術中或假借外界而蘊藏於吾人心靈中。藝術雖純爲人造的，但不能獨自創美：自然界已有美之啓端了。牠是美之先兆。花木禽獸皆各有其整體，規則，與諧和，雖不能說已含有美情緒於其中，但亦已有自動性與感覺，爲人類庸常工藝品所無的。假如自然界仍無成形的美，亦已具有其雛形。牠雖不能指定美之所在，仍不失爲美感之必需條件。假如牠與美毫無關係，何以牠能襄助美感之勃興呢？事實上，尋常人的見解以爲自然界是美，亦有其理由，他們雖仍須假借藝術來鑑賞自然界，亦有討論之價值。精切論起來，自然界固不能說是美，但事實上按世俗的見解則可稱之爲美。此卽與活動的諧和同義而已。

依照他們的見解，竟可以說自然界中隨處都有美存在，醜中亦然。（但不能說一切都是美，因爲自然界中仍有混亂之表現，例如疾病等等。）醜仍是斷片的美矛盾的美，整體之崩敗，平衡之傾覆，但其各部亦仍相接。因此可以說殘廢亦是美的，

例如駝背子亦間有與其全身相諧和者；盧格羅氏（Legros）所繪的「伊索」（Esope 希臘寓言家）即其證也。

題目對於作品不能說是無美的關係。假如一切題目都是好的，連醜物亦可供爲材料，但是有些題目是比較更適宜於美感的（固不能說是更適宜於傑作，因爲一切題目皆可有妙品）自然界中是各有其完備之程度，依照其適應生存目的之效用而定。譬如種族是各有其最完善之模型，白種人可以說是優勝於黑人。同是衣服，希臘古裝所隱露人之身材，比現在時髦捆身的服飾是格外適合彫刻的。少年的面貌比之於蚌殼是更入畫的。現代機械是不如古代工具之富於藝術性，新式電氣紡紗廠不如古式織機，因爲現代機械缺乏其功用之表現性，魯斯金（Ruskin）已詳論之矣。我們應當注意：最適合於美性的題目未必是最容易的，因爲作家的情緒應當配得上題目之內容。假如題目極豐富宏大而作家之情緒有不稱之患，結果一定是很無生色，現代作家多長於小品，間有試去描寫大題者皆失敗，因魄力不夠偉大故也。

總之，一切藝術的美，一切眞正的美皆有其基礎與先導於自然界中。後者是永久的泉源，爲藝術家所宜汲收的。牠雖稍遜於藝術與美，但除了牠，藝術與美皆不能存在。牠是藝術家所永不可脫離的學校。假如藝術家能越過且應當超過自然，亦不能因此而鄙棄自然。理想派，寫實派，漫畫派雖各有其觀察宇宙之態度，但三派之立足點皆基礎於自然界，三派之美感亦皆取材於自然界，因爲自然之醜亦可爲美感之動機。這三派皆齊向自然界擭取其內心的理想，這種理想是自然之生命亦即是萬物演進之元素。在這方面，三派遂重新溶合於客觀共同的理想主義中，可以說同源異流而齊歸於海。所以藝術品之構成是雙倍理想的：作家本身的理想與他所轉譯的自然客觀的理想。

實際上，自然界與藝術家，題目與情緒是團結得極其深切，審美的理想亦同時演進並擴張其範圍與表現力；對於題目方面亦漸次廣大豐富起來。古希臘人以爲除人體以外其餘一切皆不能參進藝術之宮，從十二世紀至十八世紀，山水田野草木在歐

洲藝術中猶未佔有若何重要地位，而今自然風景則遍掛於民間之客廳臥室以及全世界之美術博物院中。吾國美術之演進似亦有同樣的過程，由佛像而山水，由山水而草木蟲石，但史畫及人體因受禮教之縛束未能充分發展，此其異點也。由藝術題目之擴張可以看出人類感覺與智慧之演進，現代歐洲對於藝術之取材可說無微不至；天青白日之下，沒有不是藝術之資料。這是東方藝術所不及而急宜自覺的。

總括上篇可作一小結束：藝術不單是人參加自然，牠是人所探討而表譯出來的自然。其實牠是自然之美被人之法術所化而爲眞正的美。既非抄襲亦非絕對的創造，藝術取材於實象而產生新品，假借作家之美感與外界或內心之混合或綜合而成。

六

假如藝術是一種游戲，牠是創美的游戲，是莊嚴正經的游戲，牠對於社會負有安慰與調和之絕大責任，對於人類情感方面尤負有解放與調劑之特別使命，宛如江河

之需要湖澤（吾嘗謂中國之社會生活無異於黃河，情感方面時而澎漲至決流，時而枯燥至無點水，一則缺乏森林湖澤，一則缺乏藝術無以調劑之。）一切詩歌，戲曲，小說，音樂，建築，圖畫，彫刻等都是情感與思想之解放者！

藝術固含有官感的快樂，但不以此爲目的。藝術之快樂是包括一切感覺，情感，與智慧之同歡。是故烹飪，配香，服飾等只能稱之爲術而不能稱之爲藝術或美術，因爲牠們祇以適意或舒暢爲目的。好香佳肴不能引起人之美情緒。要弄好香佳肴只須略施小術，廚司或配香者並不要具有特別靈敏的官感，且所製成之物亦無所謂個性與情緒。服飾似乎比較高尚，因爲牠是屬於視覺，但牠只用色彩線條之配置以悅目，牠的興趣亦不過是屬於諧和之性質，實遠不及純粹藝術之高妙也。是故舞蹈亦不能列於純粹藝術之中：第一因爲牠缺乏永久存在性，第二因爲牠只以嬌媚爲目的，嬌媚並非美，亦如秀麗之非美也。

我們當然不能懷疑快愉(Agreeable)不足爲美情緒之動機，但是快愉與美情緒仍有

區別的。由快感而動心，心動而後美感生焉。昔者法國大音樂家馬生納（Massenet）因喝了一杯亞利甘（Alicante）酒竟觸起他仰慕西班牙之情感，登時就乘興寫出一首妙曲。許多藝術家或看見某種衣裳，帽纓，鞋尖，髮色，或偶聞異香而美情緒勃發的！可見美感與快感是很有關係而又不能無區別。他如以烟酒自娛並藉以刺激起美情緒者如吾國之陶李諸家皆是，近代藝術家亦間有以鴉片助其美興者如波德萊（Baudelaire）魏倫（Verlaine）諸家是也。

美感雖不能歸之於愉快，亦仍屬於官感之愉快，這一層是不可忽略的。反之，文學因爲缺乏官感之愉快，故不能列入美術之中。美術可直接與官感貫通，並藉此透入心靈中，文學則以文字爲符號，先和智慧接觸而後轉達於官感，文學是不能和官感直接發生關係的。但是因此就武斷文學不能譯述美情緒或達美之境，則大謬矣。文學雖不能直接表現一切情感，但亦能間接表現一切情感，而美感亦在其中。文學因爲間接，故描形色不如圖畫之華麗，描體態不如彫刻建築之堅實，描音韻不如音

樂之豐富精確；但是文學能兼各藝之長而綜合之。文字可以同時間接挑動一切感覺情緒，這是美術所不及的。詩歌雖能以其音韻直接悅耳，仍與純粹美術有別，因爲牠不能如圖畫彫刻建築音樂等應用形，色，線，體，音韻直接感動人之官感。文字純粹是一種代表式的符號，須藉智慧之翻譯而後能表情，所以文學之美性與藝術性終稍遜於純粹美術也。

藝術是完全屬於官感的，大約可分爲兩部：建築，彫刻，圖畫屬於視覺；音樂屬於聽覺。這兩部亦可分爲時間藝術與空間藝術。但是以時間空間去分配藝術之類別總不如以官感去分配較爲清楚；因爲空間藝術（視覺藝術）需要時間之襄助，亦如時間藝術之需要空間也。加之，用官感來區別藝術不特可指明各種藝術（工藝亦在內）之性質合一，並可指明其表現方法。

藝術固是莊重的游戲，亦屬於快樂的游戲。美雖非純粹愉快，亦不能無快感。因爲要藉官感直動心靈，藝術品纔能和其形成爲一體，美情緒能和其表現相溶洽。

總結起來：藝術爲自然與人類的感覺之綜合。牠不是一種摹倣，亦不是囘影。牠不是純粹喚起或討情感之快愉爲能事，亦不單能挑動一切快愉無私的美感。藝術卽是美情緒之本身，結晶成形爲色，線，音等等。牠就是衆目可觀，衆耳可聽的美情緒，藝術之價值亦全在此。藝術之功用亦全在挑起他人之美感，使人之官感，情緒精神皆得着一種無上的愉快，安慰！

藝術既爲美情緒之化身亦確是創美的游戲，工作。牠既與美感爲同體，故絕不能無美，而客觀的美捨藝術外亦不能存在（我們亦不能說一切美及美觀皆已包含於藝術之中）。事實上藝術雖不能結束自然，或修改自然，但確能變化自然而披之以藝人心靈中所思想的燦爛光華。無論是屬於理想派，或寫實派，或滑稽派，藝術確是美化自然，牠以人類最深刻的，最無私的情緒加諸自然之固有感覺上，簡言之，卽以美情緒抬高自然！

一九二七年五月寫於巴黎（貢獻）

談談藝術運動

李朴園

一

藝術運動！

藝術運動！

啊，藝術運動！

藝術運動直談到現在，藝術在中國文化運動中所佔的地位怎末樣？

在過去，我們談到中國的藝術，便不禁慨然興喟的有幾種對像：第一在國畫方面，不是故步自封，便是愛開倒車，弄來弄去，左不過是一套老把戲，超世離俗的精神保存得滿好，當代的人情世故可以不問，縱使凡屬國畫專家，都是古之遺愛，截然地同現代不發生關係！第二在西畫方面，不能介紹西人的表現技能，只會抄得一

點風景肖像之流的習作，給老派國畫遺老以抨擊的機緣，使他譏謂：「西畫也不過如此，花紅柳綠而已！」以此而介紹西畫，豈不把西畫故意去斷送性命！第三在工藝畫圖案方面，變不在乎此的那些老人不講，便是專門學圖案教圖案的人們，亦何嘗把圖案放到需要圖案的處所？一面在社會上，如衣飾，如器用，如居室，都在十二分缺乏著圖案的裝飾，一面在學校裏，師生向隅，找不到一個傳播圖案藝術的所在！第四在彫塑方面，像雲岡，像飛來峯，像各處大廟堂的塑像，在在足以證明中國的彫塑之高強，但所謂雲崗者，日本的藝術界有了不得了的專集出世，中國尚很少有人注意到！所謂飛來峯者，其彫像之飽滿生動，西人有不能過之者，今則婦女小兒，日以巨石斵之擊之，中國藝術界，曾否有誰某過問！第五在建築方面，北京的清宮之流，已在風雨吹剝中，西湖的雷峯搭已竟倒了，上海的巍乎的洋樓，有幾處是中國的建築的？第六在藝術的理論方面，幾個談藝術家同藝術批評家們，只管擠在一處高談闊論，談論之不足，又要互報以白眼，白眼之不足，少不得又要分家

，談論，白眼，吵架，分家，排擠，弄得個烏烟瘴氣，而在較爲僻靜的地方，却尚有不解藝術爲何物，不知藝術運動是怎麼回事！

誰都知道，中國的五四運動，是中國民族自覺的重要關頭，是與辛亥革命同一重要的一幕。辛亥革命從臣奴的地位爭得了民權，五四運動從麻醉的狀態奪得了醒覺！但是，五四運動的功績，只是文學科學的血汗，藝術雖是醒覺人們心靈的絕好的工具却早早地被人遺忘了！因之在五四之後，科學有科學的進展，文學有文學的領域，藝術的可憐，反較五四辛亥之前爲更甚！

藝術運動！

藝術運動！

啊啊，藝術運動！

到藝術界感到藝術的可憐，感到藝術在中國之異樣的落後時，便齊聲地這樣叫了

藝術運動叫到如今，所得到的結果：在通商大埠，如北京，如上海，如武昌各處，多立了幾個官立或私立的藝術學校；在繁華的區域，如上海，如北京等處，多有了兩本零零碎碎的談藝術的言論；在人文勝處，多有了幾個「藝術」「藝術」的名詞——好像藝術運動，眞也有了不少的進步一樣！

請看看此之所謂藝術學校的內容！請看看此之所謂談藝術的言論！請看看此之所謂「藝術」「藝術」者的解釋！啊啊，藝術運動！

像雨後春筍一樣，昔日迎風而出的藝術學校，北京的是被殘餘軍閥摧殘盡了，武昌南京的，久已銷聲匿跡了，所餘只有上海的幾處，而每校的內容，又被種種牽掣，種種困苦，種種爭鬥，弄得筋疲力盡，奄奄餘生了！（恕我這樣的直言！爲整個藝術界著想，到底像現在的情形，至少不會使人滿足的。）

此刻，試一看昔日所引以爲喟歎的幾點，所謂「藝術運動的」成績，眞使人不寒而慄！

中國的國畫，如徐青籐、八大山人、苦瓜和尙、缶廬老人的著作，何嘗沒有他們極動人的所在？我們不要忘記，這其中，除吳缶老而外，都是遠在自有「藝術運動」以前的人物；從藝術運動叫得山一般響而後，所有這種精神，反而偸偸地從國畫家的腕下溜走了！只有吳老丈，吳老丈今也物故，繼起者誰？

中國的西畫，在作者學者教者的數量上講，自有藝術運動以來，可說大大地增加了；如依質量而論，昔之介紹習作者，仍不曾注意到大幅的成品，昔之抄襲些小技術者，仍不曾抄得到他們的思想與感情；便是區區一點技術一點習作，也不能平心靜氣地更求廣大的宣傳與進步，仍只在那裏趾高氣傲地自大，仍只在那裏反唇相譏的互罵！藝術運動云乎哉！

中國的工藝，本來是產業落後的國家，自難有多末了不得的異樣的發展，但無論如何，總不能說中國民族對此沒有急切的需要！只看近年來衣服的顏色與形式，茶具的日新月異，便可知道中國社會對工藝圖案的態度。然而勢到如今，能夠把全副

精神顧到學理同社會心理而謀工藝眞實進步的有幾個？感謝幾位作書皮圖案同題頭插畫的藝人，他們的工作，是自有藝術運動以來僅有的成績！

至於彫塑同建築，不管是受到印度的影響也好，是中國自發的創作也好，在唐在晉在六朝，偉大的塑像，偉大的浮彫，偉大的宮殿，偉大的廟宇，偉大的浮屠，可說到處多是，總不能說不發達了，雖然仍不及中古的西洋。但在提倡藝術運動之後，這種東西還有沒有？在清代明代，爲古建築塑像重修改建的還多，近來有沒有？這自然可以委過於經濟力之缺乏，一方面仍不能不歸咎於藝術家之不努力！例如紫金山上孫中山先生的陵墓，經濟力何嘗缺乏了？然而成績如何！

至於藝術的宣傳，更可憐到萬分！根本不知藝術爲何事，而徒然好爲髦俊之詞，致以麻雀扠得好也以爲是藝術者，固然少是不少，不過這些到底是藝術界以外的人，不能過於深究；卽如成本成本的著作，不是失之陳論太高，不能適合我們這有胃弱病的中國藝術界的口味，便是東鱗西爪，不能有有系統的藝術常識的輸入。講到

怎樣解釋中國國畫的理論，怎樣分析中國畫的技術，怎樣吸收西洋藝術的方法與思想，實在此刻還一些兒沒有！要知道，中國人的眼睛已竟爲中國的藝術所浸透了，不從淺的粗的習慣的方面下手到底是柄方鑿圓格格不入的！

二

如前的說法，跡近罵人！

罵人是容易的，罵人自不是什末勝業，但罵人也不是不重要，只要罵得有道理。孔子是善於罵人的，一部春秋，罵人的文字多，恭維人的文字反少；不但如少正卯之流，在被罵之列，卽如當代賢臣名流，他也有個「責賢」之例，一言一動之稍不合理，他馬上便罵起來。他罵的結果，周代的文物儀禮，品行氣節，都著有了不得的成效，便是如今被我們罵的這所謂舊禮教，也是周代的遺留者多，不過時間不同，彼時以爲好者，此刻多已不適用而已，但周代的舊禮教，居然能保留到五千年

以後，也足證其爲力之巨了，而這些多是孔子駡出來的。

子輿君何嘗不駡人？像淳于髡，像許行等，都是他駡人的對像；就是坐在他對面的當代帝王，像梁惠王者流，他也要開口便駡。所謂「一夫紂」，所謂「匹夫之勇」，所謂「臣視君如寇仇」。他駡的結果，像戰國那樣邪說橫行的時期，戰國那樣功利主義風動一時的時期，霸道雖沒有完全去掉，王道究竟還有一些！

最近過去的孫中山先生，他那駡人的口吻，是比利劍都利似百倍的。在辛亥以前，他駡著滿清的荼毒百姓，駡著滿清的好邪淫逸，滿清到底在他的眼前推倒了，雖然犧牲了不少人的生命，而這些生命都是爲了使他不駡而丟掉的。在第一次全國國民黨代表大會以前，他駡著立憲派的虛無，駡著聯省自治派的部落思想，駡著進步黨的妥協的態度，而所謂立憲派，聯省自治派以及進步黨者，到底在他的手下消滅，造成眼前的國民革命的偉大的勢力！

再最近，如以文章著名的吳稚暉先生，他也是以駡人爲職務的一個。他駡了進步

黨，去年又罵共產黨，剛剛又罵了汪精衛；雖然因他的罵多少發生了壞的影響，也不少增加了自省自勵的覺悟。

要想知道哪些是「是」，必須指出哪些是「非」；指「非」未必是惡意，然在被指者，總不免以爲是罵！

藝術運動何嘗不須要諸如此類的罵呢？

如像我們眼前的許多人，明明不懂得什麽是藝術，却把藝術做成口頭筆下的裝飾，東也是藝術，西也是藝術，這也是藝術，那也是藝術，到底什麽是藝術呢？什麽不是藝術呢？談藝術運動的同志們，對此應當有所表示，寧使自己誠意的指示，被人指爲惡意的漫罵！

如像中國的國畫，究竟應該照此進步下去呢，抑或還有別的道路？按目下的國畫的傾向，究竟錯在哪裏，如此下去，前途有什末危機？即使國畫有改造或與別種畫法調和的必要，要怎樣著手？諸如此類，談藝術運動的同志們，都該有很明白的批

駁與品評，爲了藝術運動的全部，一時的惡氣是値得忍受的，假使有人說你的說話是在有意罵人！

我們的藝術界，有如許行之流的人物嗎？罵倒他，不要他弄著邪說橫行的把戲！

我們的藝術界，有如淳于髡之流的人物嗎？罵倒他，不要他亂造謠言，誣蔑好人！

我們的藝術界，有如少正卯之流的人物嗎？罵倒他，不要他專權作僞，壓迫眞心爲著藝術的人！

藝術上，怕也有不顧實際情形，徒然唱著陽春白雪的高調的人們吧？藝術界的同志，要得指出他們的虛無，像孫中山先生指斥立憲派一樣才好啊，不必怕人說你罵他！

藝術上，怕也有結黨營私，不顧大體的人們吧？這種腐化的部落思想，藝術界的同志們，要得指出他們的錯誤，像孫中山先生指斥聯治派一樣才好啊，只要問心是

為藝術，人言不必怕的！

藝術是高潔的，藝術界是高潔的，既不容蓄了不可言說的不高潔的思想罵人，也不容藉藝術界高潔之名，制止他人為藝術的高潔而說的高潔的話。藝術界根本要以誠心相見，不誠便應當被罵！

是的，現在的藝術界，眞是混亂極了！藝術家或藝術批評家，應當自己抬起頭來，互相誠意的批評一下，常此下去，眞正是藝術界莫大的危機！為了藝術界的前途，為藝術運動的前途，便是自己的批評，被對方認為是惡意的詈罵，而公然以惡意的詈罵報你，你便忍了吧，看在藝術運動的份上。

在昔無論繪畫上或文學上的批評，總以稱頌為原則，這是懦怯鄙劣的根性的表現，在下筆或張口以前，先有個「不致反罵」的觀念在心上了！藝術界的同志們，希望大大放出些容受批評，敢於批評的雅量，藝術是明心見性的東西啊！

要批評，藝術運動中需要切實的批評，批評是藝術運動中之第一需要品，尤其是

在眼前的中國藝術界！

三

藝術運動中關於言論方面的工作，應當有兩方面，一方面是剴切的藝術批評，一方面是淺近的藝術的常識。

在現在的中國，藝術常識的缺乏，是極普遍的事實。比如飛來峯的石彫，便在佛像的諸名彫中，也未見得沒有相當的地位，但在一種劄記中，我們看到這樣一段記事：

「飛來峯，稜層剔透，嵌空玲瓏，是米顛袖中一塊奇石。……深恨楊髡，徧體俱鑿羅漢世尊，櫛比皆是，如西子以花豔之膚，瑩白之體，刺作臺池鳥獸，乃以黔墨塗之也。奇格天成，妄遭錐鑿，思之骨痛。……且楊髡沿溪所刻羅漢，皆貌己像。騎獅騎象，侍女皆裸體獻花，不一而足。田公汝成錐碎其一，余少年讀書

岣嶁，亦碎其一。」

飛來峯，在西湖靈隱寺，岩奇巘，眞是「玲瓏」得好看；楊髡所鑿佛像，諺謂五百尊，大大小小，分散峯旁洞側，例如蝙蝠洞中之一尊，飽滿生動，即西人之以彫塑名世者見之，亦應如此君所謂：「下拜，不敢以稱謂簡褻」！不知何故，此種佛像，竟爲此君「簡褻」至此，竟以「錐碎其一」以爲快？若謂「侍女皆裸體獻花」，隨以爲楊髡「簡褻」了他，我們徧尋各處到了，找不到一尊「裸體獻花」者；若謂雷泉上者，所謂「佈施佛」一處，其所佈施之被佈施者爲裸體？我們仍須歸咎這位觀者的忽略，他們幷沒有「裸」體，只是像希拉巴底農的香客一樣，衣衫薄了一點而已，不曾「裸」也！且果眞「裸」，又有什麼關係？何若一定「錐碎」之而後快呢？至於恨楊髡爲飛來峯彫了像乃比之西子被黥，也是莫名其妙的說法！

藝術界的同志們，看了這位記者的文字，以及文字間的口吻，我們知道，他恐怕還是個「積學之士」！「積學之士」尚且如此，非「積學之士」又該怎樣？我們只

管在談著藝術運動，諸如此類的被運動的人，却這樣不了解藝術，這樣把藝術在舊禮教的鐵蹄之下，儘管我們喊得聲竭力斷，藝術云者，亦不過多增他們一點惡感而已，有什麼好處？脫爾斯泰要藝術家多求得到羣衆的了解，多少藝術家藝術批評家嘲罵他，說他不了解眞正的藝術！是的，依照現在的中國的情形，我們覺得脫翁的說話，同樣有乖世情，以大家根本不想了解藝術，更何言乎藝術的評價？不但一時不去了解藝術，更不會大多數去了解藝術，如此下去，使昔之少數了解藝術者，亦將日就衰落，不久便不再存在了！如此，藝術且有絕跡人世的危機！

所謂藝術運動，爲得是對人類的精神的慌恐的補救。所謂人類，當然不是三五個人所能代表的，便是三五人得到精神上的充實的樂趣，對於全人類，仍只是影響中小之尤小者，有什麼價値？

藝術當然不會與人以惡果，或如何那樣的不痛快，因之人類之對於藝術，絕不是需要不急；好像乍入西菜館子的窮學士，肚子儘管是餓得轆轤般響，但擺在眼前的

那些美味的西菜，他仍不會吃！不是他不吃，不是他不想吃，只是不曉得如何吃法而已！藝術假如可以比作西菜中國民族便是這饑渴著藝術的窮士！藝術界的同志們，要救他們饑肚，請從淺近吃的常識上下手吧？

高貴的藝術家們之不肯輕於談藝術的常識是我們可以想像得到的，好像精通英文的文學家，不肯輕於以A，B，C教授初學一樣，這樣是有損於大藝術家大文學家的身份的！

藝術界的同志們，犧牲一些兒吧，把你們那大什麼家的架子！要做藝術運動，如果希望她的成功，至少也該有這些微的犧牲，世上原無不勞而獲的好事啊！

中國，謎樣的中國，在政治爲然，在文化爲然，在藝術當也莫不然！中國的政治，已竟有五六千年的歷史，積下來，倒比新興不多年的日本爲落後了！中國的文化，同樣有數千年的歷史，積下來，倒不如才立國的新大陸了！中國的藝術，據說遠在蒼頡造字之始，唐宋元明，歷代都有相當的進步，積到現在，藝術是怎麼囘事，

倒要請教舶來的解釋了！夢昧的中國人，善忘的中國人，你有什麼辦法？

是的，中國人已竟把藝術的知覺失落了，而且失落乾淨了，一點渣兒都不存！要建築藝術的地位在中國，非從原始設法不可！爲此，藝術運動的根基，便不能不重從像在毫無文化的國度裏建造藝術一樣，從最淺顯，最易知的最下層下手！

在中國此時的藝術運動，像引人入山一樣，一邊要把似山非山的榛芒茅草之類，戳力斬除；一邊要把何者爲山何者爲嶺，何者爲峯何者爲巒，一一地指示給人，然後才能漸漸地收到遊山的效果！若對了毫不曾見過山谷的人，大談其山色之秀，山勢之雄，何爲來龍，何爲去脈，用心何嘗不苦，用力何嘗不勤？只是在效力方面，但見其徒勞而已！

（中央日報特刊）

藝術與社會

湯鶴逸

藝術與社會，直是兩種不同的物事，我今天把牠們揑成一個題目，居然是像要做搭題文章了；但我們苟一細考歷來對藝術的見解，這種搭題文章，未始毫無意義，玆請先略引歷來對藝術的見解，作個楔子。

歷來對藝術的見解，有兩種極相反對的派別：一派爲社會學派，以爲藝術自身，沒有獨立的價值，須和社會或人生發生關係，然後方有效用。就中最極端主張的，當數俄國的托爾斯泰氏 (Tolstoi) 像他的名著藝術論 (What is art) 直置藝術的價值，於藝術自身以外，並分藝術爲眞藝術與假藝術，及善藝術與惡藝術，對此用兩種標準，以爲衡量的尺度：第一，爲對社會，感受性的多少；第二爲作者作品，其道德及宗教的意識之有無；主張藝術除効力社會以外，別無價值，斥認藝術有絕對價値的，爲反現實的幻想。一派爲理想主義派，這派以爲藝術自身有獨立的存在，惟

其不爲其他的目的所混淆，始能完成牠的絕對的價值。例如康德(Kant)的天才論，最足爲此派的代表，康德以爲一切的藝術美原非由「有意識的」或「有目的」的動機所造成，其動機，全由一種「無意識的」「無目的的」神祕性所啓示，從生命的內部，自由產生，而這種「無目的」的動作，進而與目的相合，就是藝術美的本質，若混入其他的目的，便教動機不純，便有傷美的實在，認社會學的見解，爲功利主義的偏見，兩派的見解莫不各持之有故，言之成理，旗鼓相當，兩不相下，自有藝術以來，他們便開始打筆墨官司，一直到現在，尙沒有得到最後的判決，或者永遠沒有判決一日。我對藝術的見解，是偏於社會學派一方的，但對托氏置藝術目的於藝術自身以外，幷將藝術與社會，分爲兩個獨立的存在，很難贊可，覺得藝術自身，就是社會的，無論於其性質，於其起源，於其效能，殆無一能與社會脫離關係，今試一步一步，進加考察。

第一藝術的性質　種種藝術上的作品，因作家個性不同，自生出種種特殊的傾向

，但作品的產生，終脫不了社會，縱的一面，則感受歷史上的薰陶，橫的一面，則受環境的濡染，是任誰不得不承認的，離去這兩者的關係，可說藝術就無由成立；如泰勒（Taine）說：

「凡藝術的作品，由其周圍的風習，及一般的精神狀態之總體所規限。」

又如哥爾特（Corcey）說：

「一切的藝術品，就是一種綜和，不但在組織要素上，而作者的感情與實在（Reylity）相結合，也是一樣，蓋作者與作品中所取材的事象，自成立一種交通。」

二氏雖承認藝術和社會環境，有切密不可分的關係，但於環境的分析，尙無精細的解釋；近代人生派的藝術批評家，始更進一步直認藝術的社會性，爲一種生活現象所支配，如日本長谷川如是閑（Hsasagawa Nyazekan）在他近著論藝術的行動上說：

「藝術的發動，常存於生存上受了一種壓迫，所起的一種衝動之一點；我不信人類有絕對的存在，常爲生存狀態所左右，生活狀態，壓之左，則動向右，壓之右，則動向左，使之動極，則求靜，使之靜極，則求動；勉強叫他長，則反求短；勉強叫他短，則反求長；無理的叫他死，則反求生，無理的叫他生，則反求死。」

這種生活現象，支配藝術的過程，我們從文藝發達史上，便可以看出，如經過中世紀黑暗的社會生活，便生出古典主義的文學，進而言之，不有封建時代浪漫的，不規則的社會生活，便不會發生科學的規律的自然主義，自然主義發達以後，社會生活也就跟着成爲冷靜的枯燥的，冷靜枯燥之極，便又發生了新浪漫主義，文學然，其他藝術，殆無不然；如近代藝術上未來派（Dadaism），使其沒有近代物質文明，作他們的背影，可說絕對的不會發生；從這點看來，我們可知藝術雖屬人生的美花，而社會實爲培種美花的土壤，美花雖各有色相不同。離去土壤，終無由生長；

如古代，希臘的荷馬，德國的歌德，可說是超越時代，超越地域的大藝術家，但他們不生在非澳野蠻的土地，而生在希臘，德意志，文明的邦國，便是希德的社會，有以養成。斯賓塞（Spencer）在羣學肄言上說：

「大凡人之業，必有先事者，爲之權藉………若莎士比亞（Shakespear）使無數千年見聞之積累，以富其思，又無數百世修明之文辭，以達其意，吾不知其所爲詞曲者，烏從來也；雖有創世之智，如瓦特，使生於不知用鐵之世，抑冶鍊之事，至微細而不足道，力學之未講，旋牀之未興，吾不知汽機者何從製也……。」

上例雖非專論藝術與社會，然最足證明兩者間的關係。理想主義，常主張藝術，爲脫去社會關係，一種純粹無關心的，必然的表現，在藝術品創作的瞬間，這種心境，固屬必要，但是這種心境養成，必賴遺傳與環境，使無優尙的遺傳，便無由成立個人的才力，如無良好的環境，便無使他的才力發達，而遺傳與環境，又實爲社會的產物。此外，更就藝術家說：哥爾特說：

「凡藝術家，多屬解放一切感覺的人，感受一切人生事象的人，或至少爲對自身與題材渾融爲一的人，視人我如一忘去人我的人；故藝術家，純屬社會的，至其所以爲社會的，純因有純眞的情緒存在，純眞的情緒，就是連繫人己及事物的縮索。」

哥氏所論，想誰都不能反對。至所謂純眞的情緒，必非限於一己的，一時的，須爲普遍的社會的，若不然，其所作的作品，必不能感動人；即使能感動人，亦只能感少數人，必不能感動多數人，能感動一時的人，必不能感動千古的人，如前舉的荷馬的詩歌，以及歌德的浮士德，吾國屈原之離騷，李杜的作品，所以時隔古今，地異中外，讀時都能得着感動，就是因他們的作品中，所含的情緒，能通貫古今，泯去人我，像托爾斯泰在他的藝術論上所說的：

「藝術就是作者，用某種外面的符號，將他所經驗的感情，傳達於他人，而他人亦得經驗着與作者同樣的感情，……藝術愈好，這種感情的傳染性，越發強烈

；眞正藝術，就是在能使享受者的意識裏，泯去自身和藝術家的區別。」

他所說的「感情」，雖和哥氏所說的「情緒」微有不同，但非社會的大我的，必不能發達他所說的感受性。故從上敍看來，我們無論從作品上說，作家身上說，都無不是社會的，若勉強要說藝術，「有超社會的存在」敢說不是受了德國空想的藝術觀的毒，便是表示一種貴族，或否定生活的傾向。

第二藝術的起源　藝術作品與作家，既不能脫離社會的關係，其起源，自然出自社會，自不待說了；我們看初民的藝術，便可明瞭，藝術的目的，雖在「美」的追求，但初民藝術多非生自純粹無雜的美的動機，常含有一種實際的目的。藝術中如裝飾，描寫藝術，含雕（刻）跳舞，詩歌，音樂等，據戈諾塞（Grosse）所著的藝術的起源（Origin of Art）所證明，其起源，殆無一不起自實用；如衣服粧飾，今日雖用美的表現，然在起初，多用作區別部族，或部族內階級的作用，韋司脫馬爾克（Wester Marck）論穿褌的心理，最爲有趣，人說穿褌，起於羞恥的觀念，他偏

要說穿褲，纔養成羞恥。茲爲節引如次，他說：

「凡物赤裸裸的狀態，實爲自然的常態，如我們日常所目睹的事物，自然不能給我們一種特殊的印象，中間若有一個男子或女子，偶爾佩用一種有色羽毛或有光的貝殼，即刻便引起周圍的注意，故雖褲袴這樣的些細被覆物，實爲男女間最強烈的刺激物，初民間原爲這種作用，然後方纔製作。………」

無論其起於羞恥，或爲引起羞恥觀念，其起源，自屬社會的；如我國古代用青綬黃綬，以判官階的高下，淸代爲紅頂藍頂，以分品級的大小，更如漢代禁商人服紫乘馬，又如近代官吏，各有各的勳章制服，最爲適例，其與穿褲的作用，實不過大同小異。

次如描寫藝術中繪畫和雕刻，據戈氏說，牠們的起源，多屬爲保存種族上某種可紀念的事蹟，或爲宗敎上的紀念，更進或爲求悅異性，方去創作。

更次如跳舞，其起源，亦爲兩性間，爲互相誘引，所生的一種作用。此外，又或

爲統一其社會內部不規則的生活；又或爲連絡兩個不同的部族間的感情；又或爲狩獵獲獸的紀念。每當獵獸晚歸，於林際草間，燃炬圍火，跳躍以資歡欣；凡此要無一不屬社會的，戈諾塞在藝術的起源上所舉例證甚多，茲不備舉。

更進如詩歌，其起源含有社會的意義。更易明瞭，詩歌最初的形式，多屬歌唱，歌唱的作用，一方則用以誘引異性，一方則用以鼓作戰的勇氣。前例如野蠻人的歌

異性或鼓勵戰爭的作用；達爾文氏說：表示音樂及韻律的最初發動，多爲我們祖先吸引異性的手段。如動物，雄的大部分，每當交尾期，常發美妙的音聲，這種美妙的音聲，不但惹起雌的注意，且給雌的美感，即其確例，像我國荀子的樂論說：

「樂者，樂（音洛）也，人情之所必不免也，故人不能無樂，樂必發於聲音，形於動靜，……先王惡其亂也，故制雅頌以道之，使其聲，足以樂而不流，使其文，足以辨而不諰，使其曲直，廉省，肉節，足以感動人之善心，……故聽其雅頌之聲，而志意得廣焉，執其干戚，習其俯仰，屈伸，而容貌得莊焉，行其綴兆，要其節奏，而行列得正焉，進退得齊焉，故樂則出所以征誅也，入所以揖讓也。……」

此外實例，如尚書上的「八音克諧，神人以和，」則爲供宗教之用；「搏附琴瑟，以詠祖考來格，」則爲供祭祀之用；古史上所謂雲門大卷，大磬，大夏 大護，大武其來源，多爲歌頌戰功，或紀錄德化之用，尤爲稍讀舊史者，共見的事實；下

至後世各種樂論，雖不免多帶神秘的色彩，其認發源於社會，大都一致。（如蘇洵樂論之流）

觀上所敍，可知無論何種藝術，無不起源於社會，至其何以起源於社會，據近代學者見解，大都歸原於社會的缺陷，人們爲彌補這種缺陷，或爲抵抗此種缺陷，藉美的形色現出來的一種表示，就是藝術，如韓退之說：「物不得其平則鳴」；日本廚川白村在創作論上說：「鐵石相擊，則生火花，奔流被堰，則成飛沫，人類和苦悶鬬爭，便生出藝術」很能道着此兩者間的消息。

第三　藝術的價值　前說社會的缺陷，實自有社會以來，所不能免的，想免去或填補這種缺陷，自來也有種種的方法，如從理智方面着手的，則有科學；從意志方面着手的，則有道德；從感情方面着手的，則有宗教。但科學智識，由於「水鑠」，所改良的，只限表面，不能得着根本的解決；道德常爲現實性所制限，現實變遷，效力自異；（如忠君一德，在我國今已不能適用，強爲使用，必非另加解釋不可。）

宗教則根於信仰，信仰破壞，宗教便根本動搖；而能叫我們在現實社會中，從有限中得着無限，從剎那間得着永久，從現實中得着理想，實祗有藝術。藝術在社會上的價值，最重要的，可分兩種：（一）爲對個人的影響，（二）爲對社會全體的影響。

先論對個人的影響；哥爾特氏，在他的論藝術的價值上說：

「藝術爲物，最大的效能，能叫我們和社會融爲一體，何以能叫融爲一體，就是能使我們的道德性（或人類眞性）覺醒，道德性果覺醒向上，不問其性質如何，自然能成爲「社會的」；其第一效果，不但可以絕滅嫉妒，自私，忮求，等等非社會的感情；並在我們性質中所交流的低級本能，可鄙的淫慾上，淸潔我們的品性，使我們放擲一切排他的偏狹的獨斷；蓋祇有藝術爲發見互相理解的唯一的方法，由此不但使尊敬他人及其思想，且敎我們尊敬未能親炙的一切。……」並進說：

「藝術的作品，能使個人與社會融合爲一，也就是能使各個同情作家的環境，感謝作家的心情，進而和作家立於同一的地位。」

哥氏所論，有與託氏脗合之點，蓋藝術第一要件，就在喚起「同情」，前已說過；「同情」苟能發展，自然可以使我們的人格增高。這種增高人格的過程，可分兩面說：第一積極的可使人格進展，第二消極的可使人格純淸。前例如我們看羅丹的雕刻，能叫我們感着「生」的實在；後例如我們看二王的山水，或讀冲淡的詩章，能叫我們生出蕭然遠世之思，卽其實例。至其所以能得到這樣的結果，文藝批評家，謂之爲「情緒的覺醒」；何謂情緒的覺醒？就是人類的感情，原是同樣，有因外部的壓迫，或內部的束縛，不得自由發展，致某部分呈一種麻木狀態，非經外部刺激，無由醒覺，而藝術實爲這種外部刺激的媒介，如在歐戰以前，人只醉心進化學說，以至互相殘殺爲能，幾不知人類爲何物，及至羅曼羅蘭（Romaind Rolland），威爾思（Wells），羅素（Russell）等，不惜「瘏音瘏口」，演爲小說，著成文章，人

們讀了，始漸漸覺醒轉來，這種實例，最為顯著。斯賓塞謂音樂能從我們胸中，喚起睡眠的情緒，其實何只音樂，其他藝術，蓋無不然。此外，藝術給與個人的效果，如人生慰藉，人生潤飾，人生批評等作用，猶可算入，多為前人所已道。茲不具論。

次藝術及於社會的影響，最重要者，第一：可以鞏固社會的團結，社會上，生出種種齟齬，多由於不能諒解，如兩國言語不能互相通曉的人，猝然相遇，每易發生誤解，藝術苟能達到完成的境地，並對藝術有相當的理解，不但能解除這種障礙，並且可以進而趨於融和。實例如但丁 (Dante) 的神曲，歌德 (Goethe) 的浮士德莫不與意德兩國民，以莫大的影響，進而使支離破碎的意大利，趨於統一，四分五裂的德意志，重造邦家，即其實例，這不過就顯而易見者言，其實我們今日的社會，其精神能夠趨於一致，無一不直接間接受藝術的影響。

次此藝術可以促進社會的進步，社會不能進步，多由於人性有暗黑的一面存在，

減少或改良這種暗黑面，社會自然可以日趨進步；要想減少或改良這種黑暗面，莫如使牠暴露，引起一般的覺悟，藝術就是使之暴露的無上妙品，因藝術要點，就是藉情感的方式，撥動他人的情感，情感一旦發動，自然不可抑制，就文藝說，世界上的大革命，多以文學爲導火線，如法國的大革命，則由於盧梭的浪漫的文學，俄國大革命，多啓自乞呵夫（Chehof）妥思妥以菲思克（Dost-oevsky）等革命的文學，至求其原因所在，就是因他們的文學，能暴出社會的缺陷，人生的痛苦，自然情感相通，引起一種自覺或反抗。哥氏說：

「藝術的作品，在人心中喚起感情的一致，自然能在人們間建設一種眞實的社會，這種建設非建築在思想上，乃建築在感情上……」更進說：

「這種感情上的一致，無有不能建設一種社會的藝術作品，故實際上，苟能夠稱爲藝術的作品，乃超越時間與地域，無論在理想方面，實際方面，皆能建設一種社會……故牠的效果，在個人方面，則使成爲超越時地的宇宙市民，在社會方

面，則使在人們感情中，創造一種超越時地的眞實社會。」

他立論所在，側重情緒一點，尤爲深中肯綮。總上述看來，我們可知藝術和社會的關係，第一，藝術的本身，原爲社會的；第二，藝術的來源，原產自社會，沒有社會，自沒有藝術；第三，藝術的價值或效果，也就在「社會」一點：雖當創作的當時，固當離去功利觀念，但牠的存在，實以社會爲前提。

一九二五，一二，二〇北京

（學藝雜誌）

民衆的藝術

鄧以蟄

（爲北京藝術大會作）

吾人對於這個問題心裏必起疑問：所謂民衆的藝術，是指民衆創造的藝術呢？還是爲民衆創造藝術？這種疑問在心頭衝擊着一時不得着落。題目旣能惹起兩種解釋，索性就從兩方面來講罷。

但是，無論從那一方面來講，我們先要把藝術的定義弄清楚之後，才可以開始討論。無論何種現象，我們要給它一個定義，如今不像從前，只要憑着理性給它下一個混混沌沌的定義。如曰藝術是理想的實現，藝術是眞情的流露等等就可以了事的。我們要給藝術一個定義時，必先把藝術進化的過程觀察一番，看它如何變遷的。明白了變遷的步驟，雖是不下定義，我們對於藝術，心中已有一個大概了。

那麼，我們先不要向前看，討論爲民衆創造藝術這個關於將來的問題；且囘過頭

來向過去看看，看藝術是怎麽來的。大概藝術自始就未同生命分開，更說不上藝術與民衆有成兩回事的理由。初民有他們劇烈性的音樂所以激起同樣的情感來參加羣衆的跳舞；這中間若除去羣衆，即無所謂跳舞同音樂了。歐洲北部與英國有些初民的遺跡爲極大的石頭堆起來的，若不計較精粗，工程之大，可以與埃及金字塔相抗衡。這種建造，根本非羣衆莫辦。人類體質生下來到長大，美醜大致是一定的，不能陶鎔或改造；而人類的感情則不然，我所沒有的情調與心境，得人家的啓示鼓勵，馬上就會有的，譬如：初民的工藝，開始是一半順着自然，一半是自己工作時感情上好惡的矯正，如編織和陶冶等物的形狀的脫就，漸漸要博得人家的賞識，於是人家的感情意見也移入工作的人的感情意見裏面去以改善他的工作。這樣看起來，人類精神上的聯絡全仗藝術的表現爲媒介了。我有感情，人家也有感情，要將這兩處的感情連到一氣，所以才使穴居時代的初民用了極陋的工具與土的顏色，費了經年累月的工夫向不見天日的洞壁上畫了些驚人的動物。不用說，我們走進博物院

或故宮三殿內，對着那些商周的鼎彝以及石硯瓷器，連遠在古昔的祖先的工作感情都同我們連接起來了。藝術那一件不是民衆創造的？那一件又不是爲着民衆創造的？歷史僅管爲功臣名將的名字塡滿了，宮殿華屋僅管只是帝王闊人住居的，那一點又不是民衆的心血鑄成的？藝術根本就是民衆。民衆若離了藝術，還有什麼存在的價值可以使人覺得出的呢？譬如我一天吃了三頓飯，睡了一次覺，這算是我存在了麼？我要有一天的存在，必要有一天的工作。但使我在工廠裏轉了一天的機器，或在水井邊頭絞了一天的吸水機，或在街上走了一天的路這算是工作麼？若問你，不但你要笑話我，就是我自問也必定慚愧，覺得這如何算得是工作？

請看，我們近來的工作怎麼樣？將來的工作又要怎麼樣？工場得立起來了。每日貨品愈出得多愈好。因爲貨品要多出，人工愈要用得經濟。要經濟人工，非得分工不可。一雙鞋子可以分作無數部分；一類的工人只管一部分的工作。如此，這一雙鞋子的無數的部分要經過無數的工人才得成功。我們成天的在那兒做這無數的部分

的一部分的工作，永遠見不到一雙鞋子的面：如今連一雙鞋子都要成了天高皇帝遠的氣概了！試問這種工作同在街上走一天的無意識的路，右足伸出去，左足退進來的有什麼區別呢？將來我們就要做這種工作！

機器場裏東西出來了。小孩子手裏玩的，大人身上穿的，在路上坐的，在天上飛的，戰場上放來放去的，請你說，這一些都是人類的工作麼？呵！不是。是機器的工作，不是人類（此處都用不上民衆二字！）的工作。那麼，在這種情形之下，人類連工作都沒有了，那裏還說得上什麼創造？不創造，又焉得有藝術？這是民衆的藝術的盡頭。

好了，我們現在來講求替人類創造藝術，或創造藝術給與民衆。但是，在創造之先，必得討論拿什麼藝術給與民衆？講到這個問題，我們又得回過頭來，先看看民衆的藝術是否同我們現在所謂藝術的藝術一樣？如果不一樣，我們說替什麼人——闊人，有錢的，鑑賞家——創造都可以，且慢說給民衆創造！民衆的藝術，我們在

尋藝術的定義的時候已經知道一個大概。現在且看所謂藝術的藝術爲何？前面已經講過，凡是要了解一件事體，必得拿那事體的變遷整個的觀察一下，才能了解，才能下定義；不過對於所謂藝術的藝術却是可以行方便的，因爲它是藝術整個的變遷的最近的情形；最近的情形都是大家明瞭的。所以能一言斷定，現在所謂藝術的藝術不是民衆的藝術。何以故呢？請先就中國的藝術說罷：中國現今的藝術只是藝術家的藝術，不是民衆的藝術了。何以言之？因爲它只是藝術的藝術：一切用藝術的眼光來批評都是對的。譬如一鈎一畫都有它特殊的筆法，推而及之一木一石，一幅畫，百幅畫乃至千幅萬幅都是特殊的。特殊的說法，是言其超過自然而另有一境界；換言之，不同乎民衆自然的感情。自然的感情可以人人相通，可以不假言詮自然相通的。感情與好尚，勸導，雷同等等落言詮的了解性絕對不同；感情之打動與流通是在心悅而神服，不在強之使信告之使知。愉快卽了解，了解卽愉快的才是感情的心賞。這種感情的打動本不易得，所以藝術才可貴。但中國現今的藝術簡直很難

打動民衆的感情。它只有極少數好之者可以賞悅；若這少數的好之者求不到的時候，再只有同類的藝術家可以看得懂；藝術家再不能賞識的時候，只有自己一人顧而樂之。儘管到了這一步，從藝術的眼光看起來，還不失之爲藝術；曲高和寡，藝術正不能以知音的多寡來判斷它的價值。但它同時不是民衆的藝術也可以斷言。歐洲此刻也正提倡爲藝術而有藝術，不是爲別的，所以有未來派立體派種種運動。意境雖高，只也是特殊的了。無論東西藝術越到最近越發特殊得利害，彷彿同民衆鬥氣的一般。乘這個當兒替民衆另創一種藝術，豈不是正切題麼？

却是拿什麽藝術給與民衆呢？這個問題還要湧上前來。前面已經講過，藝術的源頭是與生命分不開的。所謂生命是不斷的向前去的活動；這種活動就在人類的工作上表現；工作的痕跡就寄在藝術上面。人類的歷史不斷絕，生命不斷絕，確乎不在歷史上所記載的那些帝王將相的空名姓上面，而在故宮三殿的建築與其內所收藏的鐘鼎彝器鏤刻畫繪上面。今要民衆有藝術，非先使民衆有生命不可，要有生命非使

他有工作不可。有了工作——眞正自由自主的工作不是弄機器的工作——自然他的感情會引動出來；感情發動如電流一般；一人動了，大家都會動起來；如不信，請到博物院裏去試試瞧，無論某一件器皿，只要你同我們祖先製作它的時候一樣的細心玩味與推敲，看能引起你的感情不能？人與我的感情結合起來的工作所產生出來的無往而不是藝術：一個陶器斧璧的形狀必定是做的人的感情與用的人的感情參合起來決定的，這樣藝術才是民衆的藝術。民衆的藝術是民衆自己創造的，給自己受用的；不是爲藝術而有藝術的藝術家所能爲他創造的，所能強迫他受用的。藝術家的藝術如今只能供給少數人的賞玩。少數人不能包含民衆，自不待言了。民衆所要的藝術，是能打動他的感情的藝術。要能打動他的感情，非從工作——自由自主的工作起不可。老老實實，誠誠懇懇的工作自然會發生感情，並能引起人家的感情。這種工作乃是生命的表現，生命的愉快，生命的幸福。因爲能使人愉快，給人幸福，所以藝術也就可貴了。民衆照這樣所賺得的幸福乃是由內滋生出來的，是誠實的

，是自己勤勞換來的，是貼到身心裏面的；不是外來的，不是社會賜與的，不是他人烘托成的高官厚祿望重聲隆的幸福。如此說來，切實眞正的幸福與愉快簡直是從工作裏面得來的；不是閑暇之人可以坐享其成的。歸根一句話，民衆的藝術非得從民衆自身發出來的不可；從外面強塞進去的藝術也罷，非藝術也罷，總歸是不成的。乘着此時，我要替藝術做一個分家的調人：爲藝術而有藝術的藝術只是藝術家同鑑賞家的藝術；民衆的藝術，必得民衆自己創造的，給民衆自己受用的才是呢。那麼，民衆日日用的，日日要享受的是些什麼？街上走的道路，天天住的房屋，日日動用的器具，輔助身子雅觀的衣服，早晚消遣的曠野與劇場……

以上不過是一番討論。至於將來民衆的藝術究竟怎麼樣，我不是預言家，我不敢說出：說對了呢，恐怕不是藝術之福；只看近年來北京城撤毀了到如何地步！霞公府邊近，黃牆撤去，裏面的同牆連在一氣的建築都暴露在外，彷彿向過者號泣的一般，眞是令人慘不忍覩；其他在種種勢力之下毀壞的更不待言；這是破壞的方面？

建設的方面呢，也不過是將天安門內極壯觀的空間之美，無意識的在中路的兩傍栽上些障礙眼界的樹木；至於用洋灰土這裏糊一下那裏補一下，活顯着中國人苟且將就的性格來；醜陋不堪的新建築四方八面擠着來！說得不對呢，也是白說了。民衆！你如果眞個罣懷藝術，你得自己起來改造建設！

（現代評論）

人間方面的藝術傾向

包羅多

天地人以貫之的現象，當映入藝術家眼光裏面的時候，自然是所有的一切，都可以成爲藝術作品上的中心思想。關於這一點，在我的意見，就叫它爲藝術傾向吧！藝術傾向大致可以分爲三種。歐美近代各國的藝術思想，一向接承希臘道統的，當然是人間方面的藝術傾向；印度，西藏，以及其他同宗教發生過關係的許多國家，多少在藝術思想上，總有部分的，或者是全部的，免不了宗教方面的傾向。中國的藝術思想以隱逸於山林之中爲高雅，不肯同人間方面去接近，這是自然方面的藝術傾向。現在我把人間方面的藝術傾向來談說一番，關於宗教方面的同自然方面的兩個藝術傾向，等以後有機會的時候，再來說吧。

中國藝術家的中心思想，最最不歡喜的，就是人間方面的一個傾向，人間方面的一切，依佛教徒的名辭來說，就是娑婆國土。娑婆國土是諸魔競作，惱亂行人，邪

聲撓亂，女色妖淫的所在，（參閱蓮宗諸祖略傳卷二長蘆宗賾大師的一篇），碰巧對於人間方面格外有興致的希臘人，就是以生存於娑婆國土為最幸運的事。西紀元前二世紀，有一句根據着希臘思想的拉丁格言，大意是我是人，不是人的，與我無涉。（Homo sum kumani nihil a me alienum）希臘的藝術思想，可以用這一句話作為起點，不但如是，就是歐美全部的藝術思想，也可以用這句格言來說明。希臘的藝術作品，注重人體方面的美點，學藝術的人是沒有一個不曉得的了，在文學方面，希臘作家無論寫敍事詩，悲劇，喜劇，無一不傾向於人類性格的描寫，連到在政治方面，希臘人也是以一個人類的社會為創造法律的根據，後來英國人所說的，最大的幸福是，應該以人類最多數所享受的為標準，其中心思想的所在，也脫不了希臘人的範圍。除此之外，法國革命所叫喊着的人權同市民權，新生時代的興起，沒有一樣不是希臘思想的正統嫡派，順之者昌，逆之者亡，因為希臘人有人間的傾向，所以最初了解都會生活的是希臘人，希臘人一生所追求着的是做一個市民都會的

，每一個希臘人的全付力量，只希望其實現於他自己的一個都會而已；爲都會努力就是爲自己的利益，都會在希臘語叫「波里斯」，這個名辭於西洋思想上，有非常重要的意義，好像「政治」的英文名給叫「波里底克斯」意思就是「都會的事情」，一個沒有成見的，肯對於民族的，社會的，宗教的一切，能夠發揮那公平言論的西洋人，在英語裏面是「考斯靡波里坦」，譯爲漢名，就是「世界的市民」字典上有譯爲「四海爲家之人」的，未免不能夠把其中希臘的中心思想傳示出來，尤其是這個「家」字更加不對。我們漢朝時候陳蕃所說的大丈夫處世，當掃除天下，安事一室的話，在希臘人是一種百思不得其故的言論。我們中國人對於都會生活一向冷淡，尤其是藝術家的中心思想，一定是要離開都會，故意的去住在人跡所不到的高山流水之間，即使不主張去世的俗人，也不過以家庭爲限，好像天下一家，著書成一家言之類的成語，都足以表明我們中國人除家之外，就是天下，對於都會生活是不在心上的。希臘人對於都會的關係，在以前的中國人是做夢也不會碰到的吧。前面

所說過的，「政治」在英語裏面叫「波里底克斯」，除此之外，像「政略」叫「波里西」，「政體」叫「波里底」，甚而至於希臘人的國家，竟以一個都會爲範圍了，西元一四五三年以後的佛羅稜薩，在表面上不過是一個都會，但是在政治上竟是一個獨立的共和國。在藝術文化上是希臘思想的復活，這就是西洋史上有名的新生時代，爲羅馬教會統一歐洲思想界以後的唯一大事，對於近代歐美各國、佛羅稜薩是一切貢獻的源泉，尤其在藝術思想方面，所謂人間方面的傾向。以都市爲中心的生活，都可以從佛羅稜薩來說起，住在上海的一部分外國人，自以爲有上海市民資格的，其中竟有順口說到上海共和國的，這也是希臘思想的道統，同我們所謂天下一家的思想不合，他們外國人在以統一爲政略的中國天下，竟發表了這樣的一種題外要求，在我們當然給他們以一個不許了。

十七，九，二十日。

（申報）

藝術與現實

丏尊

看見一幅畫得很好的花卉畫，我們常讚歎了說，這畫中的花和眞的花一樣。看見一叢開得很好的花卉，我們又常讚歎了說，這花和畫出的一樣。看小說時，於事情寫得逼眞的地方，我們常讚歎了說，這確是社會上實有的情形。在處世上，遇到複雜變幻的事情的時候，我們又說，這很像是一篇小說。究竟畫中的花像眞的花呢？還是眞的花像畫中的花？小說像社會上的實事呢？還是社會上的實事像小說？這平常習用習聞的言說中，明明含着一個很大的矛盾。

這矛盾因了看法，生出了許多人生上重大的問題，例如王爾德的認人生模仿藝術，就是對於這矛盾的一個決斷。我在這裏所要說的，不是那樣的大議論，只是想從這疑問出發了來把藝術與現實的關係，略加考察而已。

眞的花只是花，不是畫；但畫家不能無視了現實的花，畫出世間所沒有的花來。

社會上的事象，只是社會上事象，不是小說；但小說家不能無視了現實的社會事象，寫出社會上所沒有的事象來。在這裏，可以發生兩個問題：（一）現實就是藝術嗎？（二）藝術就是現實嗎？這兩句話，因了說法都可成立。問題只在說的人有藝術的態度沒有？

那末甚麼叫藝術的態度？我們對於一事物，可有種種不同的態度。舉一例說，現在有一株梧桐樹，叫一個木匠一個博物學者一個畫家同時去看。木匠所注意的大概是這樹有幾丈板可鋸，或是可以利用了作甚麼器具等類的事項，博物學者所注意的大概是葉紋葉形與花果年齡等類的事項，畫家則與他們不同，所注意的只是全樹的色彩姿態調子光綫等類的事項。在這時候，我們可以對於這梧桐樹，木匠所取的是功利的態度，博物學者所取的是分別的態度，畫家所取的是藝術的態度。

我們對於事物，脫了利害是非等類的拘縛，如實去觀照玩味，這叫做藝術的態度。藝術生活和實際生活的分界，就在這態度的有無，藝術和現實的區別，也就在這

上面。從現實得來的感覺是實感，從藝術得來的感覺是美感。實感和美感是不相容的東西。實感之中，決無藝術生活，同樣，藝術生活上一加入實感，也就成了現實生活了。要說明這關係，最好的事例，就是今年國內鬧過許多議論的模特爾事件。

在普通的現實生活中，赤裸裸不掛一絲的女子，不容說是足以挑撥肉感——就是實感，有傷風化的。但對於畫家，則不能用這常規的說法。因爲既爲畫家，至少在作畫的時候，是用藝術的態度來觀照一切玩味一切，不會有實感的。至於普通的人們，不但見了赤裸裸的女性實體會起實感，即見了從女體臨寫下來的，本來只充滿了美感的裸體畫，也會引起實感。就畫家說，現實可轉成藝術；就普通人說，藝術可轉成現實。

世間有能用藝術態度看一切的人，也有執着於現實生活的人。不，同一個人，也有有時沒頭於現實生活，有時脫離了現實生活而轉入藝術生活的事。畫家文學家除了對畫布就筆硯以外，當然也有衣食上的煩惱和人間世上一切的悲歡，商店的夥友

於打算盤的餘暇，也可有向了壁上的畫幅或是窗外的夕陽悠然神往的時候。只是有藝術教養的人們，多有着玩味觀照的能力罷了。在有藝術教養的人，不但能觀照玩味當前的事物，且能把自己加以玩味觀照。假如愛子忽然死亡了，這無論在小說家或普通人，都是現實的悲哀，都是一種的現實生活。但普通人在傷悼愛子的當兒，一味沒入在現實中，大都忘了自己，所以在傷悼過了以後，只留着一個漠然的記憶而已。小說家就不然，他們也當然免不了和普通人一樣，有現實的傷悼，但一方却能把自己站在一旁，回着反省自己的傷悼，把自己傷悼的樣子在腦中留成明確的印象，寫出來就成感人的作品。置身於現實生活而能不全沈沒在現實生活之中，從實感中脫出了取得美感，這是藝術家重要的資格。藝術中所表出的現實，比普通人所經歷的現實，往往更明白更完盡，因爲藝術家能不沈沒在現實裏，所以能把整個的現實，如實領略了寫出。藝術一面教人不執着現實，一面却教人以現實的眞相，我們從前者可得藝術的解脫，從後者可得世相的眞諦。這就是藝術有益於人生的地方

西湖的美，遊覽者能得之，爲要想購地發財而跑去的富翁，只少在他計較打算的時候，是不能得的。裸體畫的美，有給畫教養的人能得之，患色情狂的人，是不能得的。眞要領略糖的甘味與黃連的苦味，須於吃糖吃黃連時把自己站在一旁，咄咄地鼓着舌頭，去玩味自己喉舌間的感覺。這時吃糖和黃連的是自己，而玩味甘與苦的別是一自己。擺脫現實，才是領略現實的方法。現實也要經過這擺脫作用，才能被收入到藝術裏去。

創世記中有這樣的一段神話：

『耶和華上帝說：那人獨居不好，我要爲他造一個配偶幫助他。……耶和華上帝使他沈睡，他就睡了。於是取下他的一條肋骨又把肉合起來。耶和華上帝就用那人身上所取的肋骨，造成一個女人，領到那人跟前。那人說：這是我骨中的骨，肉中的肉，可以稱他爲女人，因爲他是從男人身上取出來的。』

這段神話，實可借了作爲藝術與現實的象徵的說明。如果把男性比喻作現實，那末女性就可比作藝術。女性是由男性的部分造成，但有一個條件，就是先要使男性沈睡。男性醒着的時候，就是上帝，也無法從他身上造出女性來的。現實只是現實，要使現實變成藝術，非暫時使現實沈睡一下不可。使現實暫時沈睡了，才能取了現實的某部分作成藝術。因爲藝術是由現實作成的，所以我們見了藝術，猶如看見了現實，覺得這是現實的化身，親切如同有味，『那人說這是我骨中的骨肉中的肉』一樣。

（一般）

實用藝術之研究

孫福熙

藝術是高深的，須包含廣大深邃的思想，用精妙而又特創的技術表現出來，不是粗淺的所能理解，而且不是一看就可理解的，但其描摹却是普遍的，使無論什麼人都被他所感動的。有了這樣的條件，才可當得起藝術之名。譬如賴斐爾的聖母像，他表出一切耶教徒的虔心，他給一切人以信仰的寄託。譬如盧梭的愛爾彌，他爲中古被束縛的一切人呼救，他昭示以後的一切人以自由。這種藝術作品，决不是製作一朵倣眞的紙花或裁剪一身新奇的服裝所可比擬。因爲這紙花這新奇的服裝中不必包含廣大深邃的思想，不必用精妙而又特創的技術。

不過，我們不該過於重視思想而輕忽物質。第一原因，我們證明思想必根據事實產生的，無論哪一種思想，沒有不以事物爲其構想的材料，有如夢中事物之沒有不建築於日常所見事物而稍改變者。所以，要培養思想廣大深邃的藝術家，除他有天

才以外，還須給他藝術的環境，使他有增進藝術才能的材料。根據這理由，凡欲養成藝術家者，其周圍的一切愈是藝術的愈好。在另一方面講，凡藝術是使無論什麼人都被他所感動的，所以，倘若能夠使人感動，就可多方進行的加以助力，使他愈能感動愈好。

有了以上這兩個理論為基礎，於是我們必須注重實用藝術了。

實用藝術者，是實用品上之含有藝術意味者也。舉凡實用的物品之上，均可作實用藝術試技之場。房屋用以遮風雨，是實用的；高敞通氣，是實用的；開窗通光，是實用的；地上鋪板，是實用的。然而，高敞而必染以彩色，是藝術的；開窗而必均等，是藝術的；鋪板而又加以美麗地毯，也是藝術的。不但是房屋如此，桌椅上必塗勻稱的漆，茶壺茶杯上必有美好的書畫，一盒小小的火柴上也要有適當的式樣與可愛的圖畫。實用藝術就根據藝術原理，竭力的加藝術於實用品之上，而且擴而大之，連如何愈適合於實用的問題也為他計劃在內。所以建築家，不但不因要在壁

上作畫而主張不開窗戶，還同時計劃如何的多開窗戶，使便於實用，原始的房屋沒有現在我們所住的好，原始的桌椅茶壺茶杯，沒有現在的美麗適用，這都是歷來的實用藝術家逐漸計劃改良的。

現在我們所有的實用品是否已經最良好適用了呢？以過去來推測將來，這還沒有達到最高點。這是要看我們現代人的能否繼續前人而努力計劃改良了。

劉既漂雷圭元等諸先生屢與我談及欲於實用藝術上努力的意思，所以我們想發起組織一個實用藝術研究社。我今代表諸位執筆，報告我們談論的結果，同時也拋磚引玉，作這篇實用藝術研究的發端。

我敢說，中國歷來在實用藝術上有價值者實在很多，古鐘鼎的形狀與刻紋，建築上的木石彫刻，家具上，珮玉上，首飾上，多有很好的花紋。不過近來反不及從前的好了，以前有堅實美麗的樓閣宮殿，有的現在還可親見，有的可在記載的文字上曉得。現在呢，多數人還住茅舍，住在羊脚骨樣細弱的柱子所支持，高低不平的用

單塊薄磚所遮蔽的雨棚下培養大學生，辦理等因奉此，就是富有的，也只知鐵骨水泥時髦了，化費一萬十萬，造一座所謂洋房，完全不管什麼實用，什麼藝術。一切中國用具甚而至於小孩的玩具，大概沒有一件不偷工減料，徒有其名而不適用的了，我們要搜集過去的材料，重新應用到現在的物品上去。不但如此，我們要繼續前人的努力，用藝術來創作而改良過去的物品，使現在比過去更好，不愧爲我們前輩的後生。這裏我們可以參考他國的材料，如日本印度埃及與西洋的古今圖案，倘若與地理及時代沒有衝突者，我們可以參考應用。

這是艱難而且繁重的大工作，決非我們數人棉力所能做到，如能得同志合力爲之，自然多多益善。但不善人的多少，我們須從事的可以列舉如下：

(一)凡實用藝術的好材料，各人可照相，或描繪或記述了送給研究社，供大家的研究。

(二)各人隨時設計實用品的圖畫，送給研究社。

(三)出版實用藝術集，將舊有的與新創的實用藝術材料印刷成集，幷加以說明，供人應用。

(四)定入會章程，規定每若干日集會一次，討論幷研究上項事務。

(五)組織一設計部，凡建築房屋，製造器具，織新樣綢布，裁剪衣帽服裝，裝飾書報雜誌的封面與插圖，裝點香烟盒，點心包，文具封套，以及一切在街上與報上的商品廣告，店門口的寫的畫的招牌，均可託藝術社設計。

關於設計部當另定章程。凡欲設計者，可塡寫一張，註明性質與用處，例如藕粉廣告。又出產者的字號商標與地址。倘若必需，也可寫定廣告中所畫材料與色彩及畫的派別。但設計者認爲不適用時可以不依。再廣告的形狀與長寬大小，限期幾天內需用，另立備註一項，以便詳註。下附通信地址，把這塡單寄到實用研究社，估定代價後，即限日作成，到社領取。但爲革新現在的實用藝術起見，可定開始的五十號均行免費。

現在只寫一點計畫的大概，有不周到之處，當得大衆的商酌而規定。

我們希望，從這一點小小的發起，造成中國實用藝術煥然一新，一方從這普通的藝術空氣裏產生思想廣大深邃的藝術家，同時訓練一切人都有藝術興味，使大藝術家的作品更易使他們理解，使他們感動。

（中央日報特刊）

致全國藝術界書

林風眠

全國藝術界的先生們女士們：

在過去十餘年中，藝術運動上我們所作的工夫，是專致力於「力行」方面的。彼時以爲，中國之缺乏藝術的陶冶，主要原因，在於沒有眞正創造的藝術品。繞在國人眼前的那些缺乏生命的贗造品，都不能引起國人對於藝術的賞鑑趣味，致使藝術在中國的地位，一天一天低落下去。這種藝術地位低落的結果，逼得國內藝術家不得不走向無望的死路，而前之所謂贗造品的，乃愈衰頓而至不成東西。國人亦正因沒有東西可賞鑑，愈卑視藝術而至不談藝術。如此，藝術既愈趨愈下，人心亦愈趨愈不肯受藝術的陶冶，前途危殆，眞是不堪設想。欲救此種危殆，則非有肯於犧牲一時名利的藝術家，奮其腕力，一方面以眞正的作品問世，使國人知藝術品之究爲何物，以引起其賞鑑的興趣；一方面爲中國藝術界打開一條血路，將被逼入死

路的藝術家救出來，共同爲國人世人創造有生命的藝術作品不可。

抱定此種信念，以「我入地獄」之精神，乃與五七同志，終日埋首畫室之中，奮其全力，專在西洋藝術之創作，與中西藝術之溝通上做工夫；如是者六七年。在此六七年的短期中，雖因天才不逮之故，未見有多少之成效，只此奮鬥不已，無時或忘藝術運動的苦心，自問亦復差堪告慰。

歸國以後，直接與中國社會接觸，凡所聞見，多足證明昔日之觀察爲不謬，而事實且有過之而無不及！故在忝長北京國立藝術專門學校之初，卽抱定一方致力在歐工作之繼續，一方致力改造藝術學校之決心，俾能集中藝術界的力量，扶助多數的青年作家，共同奮鬥，以求打破藝術上傳統模仿的觀念，使傾向於基礎的練習及自由的創作，更以藝人團結之力，舉辦大規模之藝術展覽會，以期實現社會藝術化的理想。感謝藝專熱心藝運的朋友們，雖在北政府財源異常涸竭之下，仍使可愛的藝專，能保持其蒸蒸日上的朝氣。便是北方的民衆，在這一年多的時期中，也有了對

於藝術上的朦朧的感覺。

不期橫逆之來，不先不後，偏於此藝術運動剛有復興希望時來到。於是，費盡多少心血的，剛剛扶持得起的一點藝術運動的曙光，又被滅裂破壞以去！這是藝術運動中多麼可悲的事呵！

受到這樣無端的打擊，我們感到，在此種惡勢力的範圍之下，藝術運動，萬難有重行建築起來的可能，只能以決然的態度，向新的方向，繼續努力。由此而得的感想，大概是藝術的言論方面沒有做到工夫吧，爲什麼爲學西畫者所絕不可缺的人體模特兒的臨寫，會被指爲有傷風化呢？

南下以來，一方面因時間倉促，一方面昔日相信需要「力行」的觀念未除，故對藝術運動上的主張與方法，仍少有具體之言論。便在這個時期，引起了不少南方藝術界同志們的誤會，有的形諸文字，有的聞諸口傳，一似我們從南下以後，便同其他諸大人先生一樣，專意在得高位拿巨俸上做工夫，完全忘記了藝術運動的職志！

藝術界的同志們這樣熱心的爲藝術運動而警告我們，使我們更感到便是爲了純潔的藝術運動，仍有時時說話的必要。

此地，姑且把我個人所見到的，同藝術界的同志們一談，從此，我們把藝術運動的信條，於努力「力行」之外，更須加上「宣傳」一項。

一 感情的安慰

談到藝術便談到感情。藝術根本是感情的產物，人類如果沒有感情，自也用不到什麼藝術；換言之，藝術如果對於感情不發生任何力量，此種藝術已不成爲藝術

依照藝術家的說法，一切社會問題，應該都是感情的問題。

中山先生四十年努力國民革命，目的在求中國之自由平等，而以博愛之精神，企望世界之大同。自由，平等，博愛以及世界大同之企圖，何莫不是感情上的事？蓋以中國人而受制於滿清之外族，而受制於列強之帝國主義，自己有話不敢說，有路

不敢走，是多麼不痛快的事啊！同然是人，彼皇族也，生活特別優益，氣勢動輒壓人；我小民也，犧牲精神才力以博欺我者之歡心，又是多麼不痛快的事啊！積此種種不快，而一為中山先生所領導的國民革命的偉力鏟除之，此中山先生的人格之所以特別偉大，其偉大亦正因建築在能為中國人滿足其求痛快之感情。

謂社會之組成，在於彼此間之契約者，應知人而不喜有此契約者，無論契約根本不能產生，即能產生，其信亦必不能堅定耐久；謂社會之進化，在於生產分配之轉變不同者，應人之所以感到生產必須進步，與夫分配之必須平等者，惡生產之缺乏故欲其進，惡分配之不均故欲其平也，亦感情之事也。即如中國古所謂修身正心治國平天下者，所謂親親而後仁民，仁民而後國治云云，其表明感情為人類之第一需要也甚明；最著者，如像巴枯寧克魯巴特金輩，則直欲以互助友愛為解決社會問題之第一種手法了！

今姑置各大哲已成之言論，而以我們自己的眼睛，把人間的事實觀察一下，亦可

多得此種說法之助。不管什麼樣的人，於人我相對之下，總免不了各種的比較：你如果拉住幾個站在革命戰綫上的志士，一一詳訊之，你可以見到，有些人是因爲自己的衣服不如人，因連類而及於其他，故起而爲革命運動，以求爲凡作如是感者找一個快意的方法；有些人是因爲自己的飯食不如人，因連類而及於其他，故起爲革命行動，以求爲凡作如是感者找一條滿足的路。種種說法，種種想法，大概都因感情上最初一點小事不快活，因而殺身成仁，因而馬革裹屍！爲什麼要修馬路？因爲馬路不好走起來不舒服；爲什麼要安自來水？因爲水如不好，喫起來會生病，生病便不舒服；因感到不舒服，而努力於求舒服，馬路好了，自來水好了，建築物好了，衣飾用具都好了，一個市政亦辦好了。由一市推之一縣，由一縣推之一省，一國，一世界，可以說都是這樣辦法，而其辦法之初，總是根據於感情的一動！

驟然看來，科學家彷彿比政治家還要冷靜得多，似乎用不到什麼感情了！實則，且不論其飲食行住如不佳，很能影響於他的思辨力，只他爲什麼一定要這樣苦心鑽

研一問題，便立刻會想到求知慾的滿足問題。如果他不以求得某種難題的解答爲快意，不以求得某種發明爲快意的話，他早很遠很遠地躲了開去，誰肯費心去找苦喫？人原是要活命的，所以活命不得的人，便一天天在那裏求活命；能夠活命之後，又要問何以活？活是什麼？所以一般衣食足的人，便又一天天在那裏求活的道理！要活，求活是感情，求活的原由亦是感情的！

人類爲求知識的滿足，所以有哲學之類的科目；爲求意志的滿足，所以有政治之類的方法；爲求感情的充實，故於文哲政法之外，又有藝術——藝術，一方面創作者得以自滿其情感之欲，一方面以其作品爲一切人類社會的一切事物之助！

藝術是感情的產物，有藝術而後感情得以安慰！

二　宗教的信仰

安慰爲人類第一生命的感情者，藝術却是後起之秀，最初的方法是對於宗教的信

仰。

Max Muller說：「宗教是一個勉強的努力，用以解釋那些不可解釋的事物，滿足那些不可滿足的熱望的。」所謂「熱望」，便非如何如何不快意的那種慾望。

原來人類這怪物，他的慾望比什麼都大，他不特要在自身之外，尋求解釋，尋求所謂宇宙觀；幷且對自身，亦有同樣尋求解釋的要求，所謂人生觀。在宗教的原始時代，外間奇形怪狀的事物正多，其來去生滅的淵源正渺，加以彼時的人類悟性亦正幼稚，舉凡推想不及，憶想不到的事事物物，在事實上不能求得圓滿解答者，不能不用種種自騙自的方法，救此情以免於失望悲哀之苦，因此，初則歸之於各物有各物之神，終則一歸於萬能之上帝。

爲求此種臆造的假像之愈益堅定不變計，又不得不藉助於感情的扶持：在動作上，造成許多誦經膜拜祈禱種種特別儀式，以求在筋覺上幫助其信仰的情意；在音樂上，造成許多讚美歌譜種種特別的音調意味，以求在聽覺上幫助其信仰的情緒；在

建築上，造成偌樣崇高偉大的形體，造成偌樣幽靜暗淡的光線，以求在氣分上幫助其信仰的心情；在繪畫同彫刻上，又造成光怪陸離的圖形與顏色，以求在視覺上幫助其信仰的情感；諸如此種種設置編製，都是有意地，用感情來維持宗教的信仰的。

宗教爲安慰人類而起，藉了感情的方法，增加了他的力量，以求滿足感情之終極。

人類的熱望是有加無已的，所以宗教對於信仰的維持，亦不能不日求進步，即宗教之需要於激動感情的藝術，亦不得不日求進化；故在人類知識已有相當進步的時候，由簡單的神的觀念，造成各種聳動人情的神話，如使徒行傳及希臘神話之類是；再進而有各種偉大建築與繪畫，如希臘羅馬各處之大教堂是。

不管是世界的那一國，我們都能第一個想到他們的宗教；不管是那一個國內的宗教，我們能第一個找到他們的藝術成分。人類是感情特勝的，安慰感情的第一工具

是宗教，維持宗教的信仰者，第一個利器是藝術。

三　藝術代宗教

宗教同藝術自始便結了不解緣。

在原始人類所居的地穴中，所發現的繪畫塗繪的地位，多半在日常生活很少接近的地方，意在避免或禁止婦女稚童與外來生客的接近，以爲婦女稚童是不潔的，外來生客是易起侮慢之舉的，都不宜於接近這些東西，因爲這些藝作是神聖不可侵犯的。

更據 Dechelette 的調查，在澳洲及美洲的蠻民，把猛獸視作保護之神，所以對於這些東西都非常崇拜，便成了拜物教；此教由生動的獸類之崇拜，因襲變化而爲偶像——偶像便是彫刻的始形；換言之，彫刻的初形，曾被視作神聖。

再看埃及的藝術，最顯著的如金字塔，却是寄存屍身之墳墓。他們因爲相信有神

，故謂人死之後，仍須保持其屍體之完整，以待魂靈之歸來，故把葬身的墳墓，視作與神廟一般無二；其墳墓之建築，與石洞中之彫像，表現的神祕，正同宗教的意味。

至於希臘的藝術，則比較的傾向於人的方面——此亦無他，以希臘人之宗教思想以人爲本位，而作家之選題又非常自由也。希臘藝術發達之動機，雖是受各方面的影響，但其心目中神的意味，總有相當的存在，亦爲其藝術能長久進步的主因。他如羅曼與哥的的各種建築及彫刻，其意味中之宗教的成分，總很明顯。

——據此，我們可以知道，原始的宗教，便是原始的藝術；可以說宗教因藝術而起，也可以說藝術因宗教而起；或說，在人類的初期，藝術與宗教是相因而生的。

前一節已經說過，宗教家爲維持其信仰計，利用了藝術的方法，由人類的感情下手，把宗教的意義深入人心，因而造爲種種儀式，造爲種種詩歌，造爲種種彫像同建築，造爲種種裝飾及繪畫。此種利用，恰好提高了藝術的地位，促進了藝術的發

展。

在信念上，藝術是表現神的東西，因了對於神的崇拜，連類而及於藝術，藝術便成爲亞神聖而亦神聖的東西了；加以古代以藝術品爲神像之過去的歷史，於是藝術在人間的地位，便因之餐高。

在威力上，歐洲古代的教皇，是與政治無大區別的，教皇爲保持其個人的權威，不得不將宗教的權威褒大，爲了製造藝術作品及保存藝術品之故，往往雷厲風行，權威傾於帝王；因此，藝術在人類心目中的威嚴，也驟然增巨。

在財力上，常人所不能辦或不敢辦的絕大的工程，因了宗教之故，往往易如反掌。如像歐洲之大的教堂（巴的農），甚至用教皇的威命，把多少有名的藝術家，或幾年或幾十百年地在爲一件工作作工；這是任何樣的巨富大家，也做不起來的大工程。

有名的藝術作家，在文藝復興以前的，他所遺留下來的鴻篇巨製，除一點點不足

輕重的玩藝兒而外，因以得名的，總是表現宗教的精神，供獻給宗教的作品！——據此，我們知道，文藝復興以前的宗教，把後來代他而興的那藝術，提撕養育到有自立能力的程度了！文藝復興以前的宗教，利用藝術的功用深入人心，藝術亦因宗教之提撕而進步。

前一時期，藝術附屬於宗教而發達；後一時期，藝術脫離宗教而趨於人生的表現，獨當一面的直接滿足人類的感情。例如西洋的藝術，在文藝復興之前，充滿著神祕與宗教的意味；文藝復興之後，多描寫人生的故事，而傾向於普遍的人生的方面。藝術其初與宗教相因而生，繼與宗教同時發展，再進而與宗教分化，終則代宗教而起矣。

藝術與宗教忽然發生了分化的作用，其主要原因，仍在兩方方法之不同；而此所謂方法，正是何以為人類解釋宇宙同人生的啞謎的方法，仍是用以滿足人類求知的慾望，與感情的終宿的方法。

宗教所用的方法，是用種種無何有的欺騙的手法，造出種種蒙蔽人的智慧的謠言，期以瞞過人的理知，以導入於正當之途。此種辦法，在科學發達，科學方法日見高強之下，便不免一天天露出破綻；終以科學益形進步之後，凡宗教昔之用以欺人的手法，多半被科學家用事實同人工證出了錯誤——於是宗教的信仰，便已日見墮落。

宗教原無必能引人信仰之能力，科學發達之後，其已有之一部分，已被證出錯誤；所餘一部分，則又多半係藉助於藝術的功用而成的。這一部分中，除藝術的本力以外，所餘只有各種儀式；而所謂儀式者，在昔人類理性尙未十分發展時，尙有其相當的威力，及人類理想已經有相當的發展時，此種儀式，亦漸見其板滯乾燥的缺點；其亟，不但不能幫人親信宗教，反致引起人們對宗教的危懼！

宗教的弱點俱如此；而返觀藝術，則恰恰與之相反。

宗教自把藝術扶持培養成功之後，藝術的魔力，轉比宗教有多少偉大處：藝術的

表現工具是線形，顏色，或聲音，這種東西不但不怕科學來摧殘，乃以科學日見發達故，藝術的表現工具，也突然地得到非常的進步。如像線形的變化，顏色的分析，以及聲音之日漸複雜，可說全是科學之賜，這一點，已經比宗教勝過一籌了。藝術雖同為建基於人類感情的安慰，而藝術的表現方法，很自由，很抒情，決無宗教那樣板滯的儀式！

正當這宗教威力一天一天衰頹，藝術的威力反一天一天增高的時候，意大利的文藝復興運動已經到了成熟期，宗教與藝術的分裂，此其時矣。

文藝復興的主要意義，是希臘思想之復活，所謂人的發現，實際生活的發現是；領導這個復興的高潮者，如萬西，如拉發兒，如米克朗，却又都是些藝術家——藝術的魔力，已竟能把活潑潑地的人，從神的鐵掌下拖了出來，使他們走上活的路，便是藝術從宗教下解放出來的原力了。

——據此，我們又可以知道，藝術在文藝復興之初，是同宗教已經分家的時候。

此後，維持人類感情的重責，便不得不由宗教的手裏，接收到藝術家的肩上來了。

四　藝術的影響

人類最大的祕密，除科學家已經解釋者外，便是人生有什麼意義，到底有什麼歸宿這個問題；人類最大的悲哀，除衣食諸事能以科學或人事滿足者外，便是找不到此生的歸宿，不曉得此生的意義這句話。

在宗教還能保持其尊嚴的時候，人類還可以把前一問歸於神，把後一問歸諸皈依上帝；等宗教在科學的顯微鏡下溜去的時候，昔之用以自誑的宗教已去，而人類向前的要求却不曾止，且實際上，每與此種鋒利的要求以異常的打擊；這種打擊，使人類生活，起了絕大的變動，感情上驟然增進了無限的悲哀與失望——於此，負著安慰，調和這種衝突之責者，便只有藝術！

藝術的第一的利器，是他的美。

美像一杯清水，當被驕陽曬得異常急躁的時候，他第一會使人馬上收到清醒涼爽的快感！

美像一杯醇酒，當被日間工作累得異常憊乏的時候，他第一會使人馬上收到蘇醒恬靜的效力！

美像人間一個最深情的淑女，當來人無論懷了何種的悲哀的情緒的時候，她第一會使人得到他所願得那種報酬，而且毫不費力！

藝術把這種魔力掛在他的胸前，便任我們從那一方面，得了那一種打擊，起了那一種不快之感，只要遇到了他，他立刻把一種我們所要的美感，將我們的不快之感換過去！只要一見到藝術的面，我們操縱自己的力量便沒有了，而不期然地轉到他那邊！

藝術的第二種利器，是他的力！

這種力，他沒有悍壯的形體，却有比壯夫還壯過百倍的力，善於把握人的生命，

而不為所覺！

這種力，他沒有利刃般的毒器，却有比利刃還利過百倍的威嚴，善於強迫人的行動，而不為所苦！

這種力像是我們所畏的那運命之神，無論生活著怎樣的生活方法，他總會像玩一個石子一樣，運用自如地玩著人的命運，東便東，西便西！

藝術，把這種力量藏諸身後，便任我們想用什麼方法，走向那一方面，只要被他知道了，他立刻會很從容地，把我們送到我們要去的那條路的最好的一段上，增加了我們的興趣，鼓起了我們的勇氣，使我們更愉快地走下去！

——藝術，是人生一切苦難的調劑者！

我們應該認定，藝術一方面調和生活上之衝突；他方面，傳達人類的情緒，使人與人間互相了解。

托爾斯泰說：「如要給藝術一個正確的定義，當先不要把他看作快樂的源泉，應

當認他爲人類生活中一個條件；這樣觀察，便可見出，藝術是人類間互相傳達的一種方法。」又說：「言語傳達人類的意思，爲人類聯合的一個法則，藝術也是這樣；不同的地方，人用言語來傳達自己的意思給別一個人，用藝術傳達自己的情緒給別一個人。」

我們日常所最需要的不是同情嗎？藝術能把彼此的甘苦交換過，最能喚起此種同情；知道有同情的文明社會之所以爲福地，便可見到藝術的影響之一斑了！

引起人與人間種種糾紛的不是各人的自私嗎？藝術能將他的感情及美，浸入賞鑑者的心肺，使這種下賤的我見，完全在同情與美感下消滅；人類捨却其各個的自私之見，人類社會的各種糾紛與苦惱，大半可以不再發生了！

只要大家不有不平的戾氣，只要大家都有了工作的勇氣與興趣，只要大家沒有了損人利己的下賤行爲，只要大家都存著大公無私的同情心，人類社會還會有什麼戰爭，還會有什麼不自由，不平等的嗎？孔子是最講求實利主義的，但對禮樂書數射

御幷沒有好大區別，柰何此刻反有看不重藝術的中國人呢？——藝術，是人間和平的給與者！

五　中國的藝術

藝術在別處也曾被人蔑視過，而特在中國被侮辱到不可言說——雖然藝術是人間生活的調劑者，是人間和平的給與者！大儒如斯賓塞，便把藝術小視過！他以爲，藝術對於人生的根本問題，幷沒有什麽大不了的關係，藝術的作用，對於人生，幷不負若何重要責任！據他的意思，好像藝術只是人類剩餘的生活力上，一種無味的游戲一樣，是個誘人的魔女！

這種論調，未免言之太偏！游戲在人類一切動作中，自是無所謂的一種茫然的表現——如游獵，賽跑之類，在觀客方面，既沒有多少快感可生，也沒有引起同情的

能力，謂之曰無味，誰也不見得反對。至於藝術，正如上文所舉，是同游戲全然不同的東西，怎麼能夠相提幷論呢？

至於中國，雖則較之孔子的時代，已經進步了多少年，對於昔爲孔子所重視的藝術之類（自然講不到純眞的藝術），却又大大地侮蔑起來！

藝術在現代多數中國人眼光中，恰同斯賓塞一樣，認爲牠和人類或社會，從不會發生若何重要的關係——或因中國人現在所需要的是物質上的糧食，是米，是菜，是麥麵，是牛肉和大葱；不需要精神上的糧食，不需要恬美的情感，不需要煥發的勇氣，不需要人間的同情，不需要安逸的和平。

中國的藝術，在這種錯誤的觀念統治之下，不要說因社會的蔑視而沒有人來研求藝術；卽使有之，一面既沒有同志的接濟，一面仍須受環境上各種無意識的壓迫，便要產生也無可產生了！因此，中國之所謂藝術家者，便不得不婢膝奴顏地向惡劣的暗示妥協，有所製作，不特不能引起人類精神生活向上的傾向，而且愈趨愈下，

日漸變爲卑劣醜惡的娛樂品，或專以刺激性慾的東西！

中國現時所流行的，爲多數人所喜悅，而特別認定爲藝術的，如舊劇，如古畫，如音樂，彫刻及建築諸類，我們試一略加思考，便可覺到無限的悽涼！

且不必多舉，我們但以舊劇一項試試看。

舊劇在中國社會上，可算是最普遍的娛樂之一種，（可憐，中國過去的藝術，只可稱作娛樂之一種！）舊劇的內容，多描寫歷史上忠君愛國，貞婦孝子的故事，或簡單到十二分可憐的，一種下等的游戲；形式方面，難爲他們這千百年中歷鍊出來的精采，比較有價值的，當然是裝飾上的均齊的意味，如戰舞的肢態，幾何式的步法，塗繪的顏面，如此而已！

在現代這個社會，忠貞節孝的意義，自然早已用不著了！如用之，只有反時代的遺老遺少之流，這些人是該消滅的，表現這種意義的東西同樣該被消滅！

從歷史的觀點說，裝飾與游戲的戲劇，在原始人類，或現在的未開化的民族中爲

最發達，所以表現這種趣味的東西，至少也應在屏諸四夷之列！這種數百千年傳統下來的老玩藝，要他何用？

其他如關於歌唱的方面，腔調之單簡，亦可憐到不可思議！這大概在於中國音樂不進步，一方面一直從古代抄襲到如今，不曾有一些兒新樂的創造；一方面却把古代的許多的方法失掉了！其中男男女女所發出的那變態的怪聲，可怕的中國人，居然還保持著狂熱的嗜好！

總之，中國人對舊劇以及其他的藝術，都當作娛樂的玩藝，只可用以消倦，不做別用！

然而這樣，還是清高一點的動機呢！更有種種惡劣下賤的意味，更能直接危及世道人心！

嗚呼，中國的藝術！

六　惡劣的影響

請看今日的中國社會，還有一點比較過得去的地方嗎？

以言民情，則除朦朦無知，不知國家社會以及人類爲何物者外，便只有貪狠毒辣的慘殺或被慘殺，以及血枯汗竭的斷喊悽嘶！情摯意強者，受不過此種饑苦的壓迫，流而爲盜匪，成羣結隊以擾於鄉里，多少可憐的同胞們，都斷送在他們手裏；膽小力衰者，一本其忍苦聽命的祖傳家訓，不死於盜則死於兵，不死於病則死於窮，其敢，則死於貪官汚吏土豪劣紳之強掠苦索鞭楚炯烙之下！

以言經濟，一面是貪官汚吏以及軍閥走狗們的腰纏十萬，厚搾民脂，以供其花天酒地，長大瘡，養大瘡，醫大瘡之用；一面是農工商人的汗流浹背，辛苦奔波，以其所有供給官吏兵匪之豪用，家則妻啼兒號，己則茄苦嘗辛！

以言政治，在軍事則年有戰，月有戰，日日有戰，無時不戰，而終無干戈底定之一刻！在政務則貪險者爲民上，無所不用其極，陰謀勾結，弄得昏天地黑，一榻糊塗，轉視爲軍閥藉口以保其安寧，爲貪官藉口以蘇其積困之小民，則已如火益熱如

水益深矣！

「人必自侮而後人侮之」，中國之政治經濟社會情形既如此，自己把自己看得不當人，就無怪帝國主義者那些野獸們的日事侵略，必俟盡食中國人之膏骨而後止了！

可憐的中國人！從帝國主義者暗伸巨掌於我國境之後，軍閥傚其毒惡，日以同胞的膏血，換得帝國主義者的毒炮，復向我們的小民毒攻，成其慘酷自私的毒志；官僚傚其頑劣，日以一己的奴膝，換得軍閥的高官，專向我們小民剝削，成其自肥媚上的賊志；小民之頑強者，亦日以一己之性命，換得眼前的安樂！從此，凡為中國的小民者，其生命財產命運，更無半絲之保障，隨時隨地可以死矣！

誰不愛其生命？然在中國的小民，生命亦不值半文錢！

此無他，中國自來無所謂宗教，又無藝術以代宗教而維持其感情的平衡也！

在歐戰時期，法國人以雍容鎮靜之態度，臨機應變，毫不張皇，絕不以目前之小

利害而動其心，卒以備戰倉卒之國，角勝兵多將勇械備的德意志，蔡孑民先生說，這種態度，是淵源於該國多年的藝術之陶養的；在蔡先生所著「美術起源」一文中，他說，無論在那一個時代，藝術同社會的關係，都是顯著的；在教育主張上，從柏拉圖提出美育主義後，多數的教育家們，都認美術是改造社會的利器；最近在南京，蔡先生曾有一段演詞，說文明社會的分工的機械的工作太枯燥了，應該提倡藝術化的勞働！我在前文中，已把人類如何需要感情的安慰，以及宗教如何能把握過了人類的感情，而宗教又如何交代他的安慰感情的責任給藝術，歸結到藝術如何能為人類所重！

像中國現刻的這種情況，我們試一留心地檢查，立刻可以發現這完全因為感情的不平衡！

在中國，學校教育既不普及，社會又完全沒有，小民間所恃以得到一點點糢糊不分明的人的觀念者，以戰舞淫靡著稱的舊劇而外，只有土匪與大兵的殺人放火所給

與的印象最深；加以，中國五千年的歷史，只是束縛閉塞的故型，人非死人，那個不覺得困疲已久，大有大聲咤叱一下的必要？況乎，自帝國主義者入主中國以來，急潮怒波，又激得他們無所而可！這大概已經夠使一般生命力強的同胞們起而爲殘民以逞的強者的條件了——又沒有藝術以傳播被殘者之苦情以啓其同情心！

另一方面，孔夫子的禮教餘毒，教小民以忍讓爲上；宋儒諸大老的性理淵源，又教小民以聽天由命；歷代帝王的專制留痕，教小民以服從強權！這大概已經夠使一般稟賦不強的同胞們伏而爲見威而服的弱者的條件了——又沒有藝術以鼓其勇武堅毅的感情！

強者益強而暴，冷酷慘忍而無一絲之同情，專以殺人肥己的自私爲心；弱者益弱而衰，懦怯鄙卑，因無半點之勇氣，專以飲淚哀號的自殘爲生——綜此以觀，那一點不是舊藝術的惡劣與新藝術缺乏的影響？

是的，中國現代的藝術，已失其在社會上相當的能力，中國人的生活，精神上，

亦反其尋常的態度，而成爲一種變態的生活；人與人間，旣失去人類原有的同情心，冷酷，殘忍及自私的行爲，變爲多數人的習慣，社會前途的危險之爆發，將愈趨愈險惡而不可收拾！

——這不是別的影響，全是藝術不與的影響，補偏救弊亦在於當今的藝術家！

七　補救的方法

補偏救弊，首在搜尋偏之所自，弊之所生。

我們試一週視，全中國國立的藝術教育機關，經費充足，人才健全，成績昭著的有一個嗎？在以前，無論如何地經費困難，無論如何地人才缺乏，無論如何地成績不多，總算還有一個國立的藝術學校！然自北洋殘餘軍閥盤據京都以後，蒙昧可憐的同胞們，爲了不慣看人體模特兒，竟至伴同軍閥走狗，把藝專誣蔑得無所不至；結果，只此星星一點藝術的國立教育機關，竟被他們蹂躪殆盡！

試觀國內出版界，所謂藝術的出版品，如國外藝術家的言論與史略之介紹，如國內建築彫刻音樂戲劇繪畫之研究及論著，共總有了幾本？定期刊物有幾種？所謂幾種幾本者，其高明的程度爲如何？其暢利的銷路爲如何？

試觀國內的文化運動，我們自不必把中國上下前後的種種困難置之度外，而一意詆毀中國人之文化運動的不長進，卽在提倡文化運動社會運動的人，把作爲意大利文藝復興的中流的藝術，究竟記得了沒有？

試觀國內的四萬萬同胞們，那些人曾認淸楚藝術的眞力量眞面目？那些人不在那裏痛詆臭罵，把藝術看作亡國的靡靡之音？

嗚呼中國的藝術，旣沒有宗教的偉大威力提撕之於先，又沒有狂熱的同胞重之於後，略一賞識藝術的帝王，且被後世詆爲亡國之君矣！賭博娼妓淫詞豔語行於市，實足以大妨藝術之發展者，反被國人歸罪於藝術的誨淫矣！

我始終以爲，欲救此種錯誤的現象時，第一要注意的，仍是眞正藝術作品的創造

！必如此，而後小之可以使昔之誤認淫賭萎靡的游戲爲藝術，而一以其罪歸於藝術者，知何者爲藝術之眞面，何者爲藝術的障礙物；大之可以使昔之驕奢淫逸者，知人間尙有更高潔的趣味，而一矯其荒唐之惡習！

中國人是被上司指揮慣了的，不有上司口中之是，大家很不容易說是，不是上司口中的非，大家也很不容易使非！下而之於民間，他們就不知道何者爲是非！因此，中國的事，不管怎樣，仍有從上層做起的必要——藝術運動如果想很快發生一點作用，國立的藝術教育機關是必須有，國辦的大規模的藝術展覽會之類，亦是必須有的！

所謂國立的藝術教育機關，不但能提醒國人對於藝術的重視，亦且可以養成多數的藝術人才，爲國內多產生一些眞正的藝術作品，也是十分必需的！

我悔悟過去的錯誤，何以單把致力藝術運動的方法，拘在個人創作一方面呢？眞正的藝術作品的產生，與其所生的影響，自然很大；如果大多數人沒有懂得藝術的

理論，沒有懂得藝術的來歷的話，單有眞正的藝術作品，又有誰懂得鑑賞呢？我以爲，不但我自己要多添一項藝術運動的工作，所有的藝術界的同志們，先生們，女士們，都應該把發表藝術的言論，看作一件要事！

便是在以前北京的國立藝術專門學校，我們何嘗不是忘了整頓藝術的理論，廣播藝術的宣傳之故，才被人那樣的誤會，說我們用裸體女人誨淫呢？這是前車之覆，藝術界的同志們應該留意的！

此外，如大規模的藝術展覽會，也是現在必須的！我們只管說藝術藝術，如果沒有個公開的機會，使大家看一看藝術的眞像，親一親藝術的甘吻，藝術品都藏在藝術家的畫室裏有什麼用？我們只管說舊藝術如何如何不好，他本身有什麼不好？只是沒有進步，不能盡其藝術上的責任罷了！只管說進步，如果沒有個公開的機會，使大家看一看那一種是最進步最適合時代需要的方法時，藝術究竟該向那一方面進行呢？

雖然仍有人在那裏侮蔑藝術大會，在我個人，始終覺得這種方法是對的。就現在拉到一個在北京住過的人，問他怎麼曉得北京國立藝術專門學校，他立刻回答你，說他會看過他們的藝術大會！

但此處，却有一個十分重要的大問題——藝術界自身團結的問題！全國藝術界的同志們，請大家平心靜氣地想想看，我們藝術界的情形，夠多麼混亂啊！我相信，凡是誠心學藝術的人，都是人間最深情，最易感，最有淸晰的頭腦的人；藝術家沒有利己的私見，只有利他的同情心；藝術家無所謂利祿心，只有爲人類求和平的責任心！在中國的社會情形這樣紊亂的時候，在中國的民情正在互相傾軋的時候，在中國人的同情心已經消失的時候，正是我們藝術家應該竭其全力，以其整副的狂熱的心，喚醒同胞的同情的時候，惜乎許多的我們藝術界的同志，却走錯了道路，把這樣有用的精神，不用在拯民救國的工作上，却用在互相嫉妒互相詆毀的鬩牆的惡鬪上！誠然，藝術家是比任何樣人都加倍地疾惡如仇的，同時在藝

術界，眞亦難免有被人誤會的所在；但無論如何，這到底是小而小的小事，值不得我們如此戰鬭的——我們所應疾的惡，是人類整個兒的大惡，我們所應戰的敵人，是致全國或全人類於水火的大敵，不是私人間的小疵！

全國藝術界的同志們，過去的，我們私鬭的錯誤還不夠嗎？要知道，藝術的地位一日不得提高，便私人怎樣想表現自我，只是無聊的妄想而已！只要藝術的眞面目一天不爲國人所識，便怎樣去咒駡自己的同志，也只是把藝術踹進泥裏去而已！

全國藝術界的同志們，請停止了這種可憐的工作，把我們的精力，用在藝術界的團結的努力上吧；我們的敵人，是摧殘藝術的各方面的多數人，不團結是不夠同他苦戰，不苦戰是不夠把藝術從困境中救出的！

必須藝術界自己團結起來，才能夠擔負國立的藝術教育機關的工作，使他有精采的成績！

必須藝術界自己團結起來，才能夠產生多量的藝術創造品，集中國人對藝術的視

線！

必須藝術界自己團結起來，才能夠爲藝術界產生許多精采的理論，給藝術一個普遍的宣傳！

必須藝術界自己團結起來，才能夠使大規模的展覽，在數量同質量上增加他的力量的充實！

也必須藝術界自己團結起來，才能夠爲全國的藝術教育籌出些良好的方法，增加藝術界同志們的數量，增加社會上對於藝術的認識！

全國藝術界的同志們，現在是我們自己團結起來，一致向藝術運動的方面努力的時候了！

九年前中國有個轟動人間的大運動，那便是一班思想家文學家所領導的「五四」運動。這個運動的偉大，一直影響到現在；現在，無論從那一方面講，中國在科學上文學上的一點進步，非推功於「五四」不可！但在這個運動中，雖有蔡子民先生

鄭重告誡，「文化運動不要忘了美術」，但這項曾在西洋的文化史上佔著了不得的地位的藝術，到底被「五四」運動忘記了；現在，無論從那一方面講，中國社會人心間的感情的破裂，又非歸罪於「五四」運動忘了藝術的缺點不可！

不論「五四」在文學同科學上的功勞多大，不論「五四」在藝術上的罪過好多，到底「五四」還是文學家思想家們領導起的一個運動！全國的藝術界的同志們，我們的藝術呢？我們的藝術界呢？起來吧，團結起來吧！藝術在意大利的文藝復興中佔了第一把交椅，我們也應把中國的文藝復興中的主位，拿給藝術坐！

至於我個人，我是始終要以藝術運動爲職志的！便是這次到南邊來，也完全是爲了藝術運動而來，絕不致因我個人的如何如何而來的！我以爲，擔起藝術運動的重擔，自非我一個人所能勝任的，必須大家團結起來，共同努力！即或不幸，不爲藝術界的同志們所諒解，我同三五同志，也要一樣地擔負這種工作！即再不幸，連三五同志也不肯諒解，只我一個人，也還要一樣地擔負這種工作！

話雖這樣說，我始終相信，藝術界的同志們絕不會放棄大家的責任的！

——以上，我把我對於藝術運動的見解與主張，把我十餘年來對於藝術運動的努力的經過，把我對於全國藝術界的同志們的希望，統統寫了出來，知我罪我，一任同志們的裁判吧！

（貢獻）

檢討藝術品的價值

毛一波

攷究藝術品的價值的問題，是屬於藝術的本體論。但，同時也是人的鑑賞問題，因爲沒有人的地方，當然是沒有藝術品的。而且，不有鑑賞的情緒發展，更何來藝術品之價值的判斷？

甚麽是藝術品的價值呢？這要分開兩方面來看。第一是從藝術的本身。第二是從人的鑑賞上。

就藝術品的本身看起來，有人以爲他的價值不在他的內容所代表的思想，而在他能用相當的形式來表現思想。因爲藝術不是理論，乃是實施。但，這是沒有疑問的嗎？

我以爲這樣的藝術論，乃是純粹的形式論，是抹殺了藝術品的眞意義。固然，一個有價值的藝術品，他是具備了完美的形式；而且一定是有了完美的形式才能夠表

現思想。不過，他除了完美的形式之外，他便不需要豐富的思想嗎？只要求形式的美，那末，你可以去做駢文，你可以單描春畫，因爲駢文和春畫在形式上都是很美麗的呢。若說，你所用的是『相當形式』，但我要問：如何才算相當呢？（此點俟以後再論，因已屬題外之文了）這形式既單採用『相當』的，是否這形式已受了一個藝術品的內容的思想決定了呢？假定你承認藝術品的內容的思想可以決定他的形式，則一件藝術品的價値，怕不會只在於他的『相當形式』上吧？

失掉了思想的一件藝術品，雖然他的相當形式如何美好，然而總是有缺點的，而且會變成毫無意義。比如一張人體寫生，如果只有形式上的筋肉的表現而沒含有一點思想的定義，（比如表現生命力的豐富）則這張畫還不如一幅照像。因爲攝影的人體，還比繪畫上的更酷肖些呢。

因此，我以爲藝術品本身的價値，是決定於他的內容的思想和相當形式兩者之上。只有思想而無相當形式，自然沒有價値，然而有了相當形式而沒有思想，也還是

無價値的。

其次，就人的鑑賞上看來，則人之所要求於藝術品的是藝術的美。這種美，乃是一切藝術的本質，是抽象地存在着。雖然經過了亞理士多德而至於康德教授的解說，但，還未把這美的眞面托出。我自然更不能說明美是甚麼了。不過我們普通鑑賞一件藝術品的時候，比如一張繪畫，我們雖常是懂不到其中所表現的意義，但總覺有一種美感。這種美感的產生，當然是我們受了藝術品之眞美的激刺所引起的反應。又如我們聽奏一曲音樂，雖然不知道所演奏的意義爲何，但也可以悅耳快心。這就是藝術的美，是人性的共通所能理解的。

至於要明白一張繪畫和一曲音樂的眞正價値在那裏，那就要一個對於這種藝術有教養的人才行。因爲有了教養的人，他不僅看見繪畫上的色采線條可以悅目，也不僅感到音樂拍子的抑揚和詞曲的諧和，可以悅耳。而他同時是了解到這一張繪畫和這一曲音樂的意義，是了解他們爲某種生命力的表現。

在現代社會中，這藝術品的價值，當然是趨重個性創造的表現。其表現大衆的，乃是很少數的藝術家。就是我們已存的最偉大的樂曲，也多是英雄美人的讚歌，帶有十分濃厚的個人主義的色彩。至於我們的繪畫，那更是顯著的成爲個性的產物了。

在這樣的情勢之下，從美的鑑賞方面去判斷藝術品的價值，自然常是以能夠充分表現個性創造的作品，才認爲是有價值的。這價值的標準，自然是含有許多習俗的偏見。然而在明日的藝術中，這個價值判斷就完全不確了。

（中央日報特刊）

所望於藝術教育運動者

葉華女士

因爲需要的每種學說或事業，少數人提倡後，還得不到大多數人澈底的瞭解和注意，由是起一種運動，志在喚起民衆發展該項學說或事業。年來教育界，在運動方面，頗有前例可舉：如公民教育運動，職業教育運動，平民教育運動，鄉村教育運動，及最近的黨化教育運動等。現今上海特別市市教育局擬訂辦法，通令各校於本月內舉行『藝術教育運動』，其本旨原在提倡藝術教育，無庸贅述了。

看到今日學校的藝術科，再看到今日藝術教育運動，不知不覺地要回顧藝術教育的最初本意，覺得眼前所沿守的藝術教育，真不過冷冰冰的一個軀殼。真正的藝術教育，最初實行在古代的希臘，閱過教育史的人，當然還記得希臘的教育是審美主義。當時希臘人認爲美的感情是人性構成的要素，人類多少具有美的感覺，亞里士多得的教育主張，將讀書、習字、音樂、圖畫，定作學校的重要科目，且爲成人後

永久繼續修練娛樂，以不習音樂爲可恥，以不知圖畫爲可羞，因是學校生活與家庭生活暨社會生活相一致，這是藝術教育的開端。希臘衰藝術教育一落千丈，迨十七世紀米爾頓起，重倡古典教育，藝術教育乃逐漸惹起歐人的注意。如今歐美各邦，因一國國民瞭解藝術的程度益透澈，其思想尤高尙，其道德也更發達，而產業亦因之以發展；英國人寧可失去無窮寶藏的印度，却不願世界上忘記有莎士比亞這樣一個人。希臘是藝術文化的鼻祖，常念念不忘荷馬是世界上的第一大文豪，這一點已足證明他們對藝術信仰的深刻，故近來競謀普遍藝術智識於民衆，學校設立藝術科，猶恐不足，還是多方進行，另創專校或機關，盡力提倡民衆藝術。不差呀！倘國民全體理會藝術是甚麼，國民的個人生活，必愉快光明，可獲得精神上的安慰，不祇如此，藝術民衆化，大可使民衆的趣味高尙，於藝術自身發達，也多幫助。羅斯金 Ruskin 主張像上述的思想做基礎，期望藝術教育廓清社會呢。我們中國上古時代，伏羲氏製八卦，卽爲圖畫空前的第一聲，黃帝軒轅氏史吏蒼頡，造文字制十二

服章，帝舜的妹妹嫘善畫，夏殷時代，遠方貢異物圖，周代設地官大官徒掌建築，周公相成王負斧扆圖於堂四門，用以鑒戒，孔子瞧到了說：『此周之所以興也』。這裏告訴我們有二點：第一點卽國家興亡與藝術有關係。第二點卽我國古代藝術已見端倪。可惜我國的藝術爲君王的嗜好品，有時或竟作愚民的工具，對國家文化的發展，產業的隆興，國民的幸福，相去不可以道里計，遑論藝術教育？遑論廓清社會？自教育革新後，學校制度先仿德、日，繼步美國，至今採用俄、法、美，三國，這三二十來新教育雖平均地奏效些，可是藝術教育的科目，完全失敗，時到今日，藝術教育的運動，着實是急不容緩的啦。

藝術教育究屬怎樣講，藝術教育並不是要大家都來專學音樂、繪畫、雕刻，建築，也不是要大家都成小說家、詩家、戲劇家，卽使有這樣的熱望在普通學校裏，尤其是小學校，休想成功，我們現在該認清，藝術教育的要點是對於一般學童與以接近藝術的機會，借藝術品的力量，去陶冶學童，使他們對人生自然能感到藝術的趣

味，誘啓對於美的要求，以美化全生涯的生活，目的不在藝術品本身，却在養成同時代的國民性，提高一般人的品格，僅是一幅畫，一首詩，一曲歌，至多不過添一些智識，沒甚大效用，其所以有更大的藝術教育價值者，就因藝術有上述的偉大力量，這偉大的力量，卽幫助我們生長，完成我們的生活。論到藝術品的實用和造就天才，雖然不能說是普通學校的任務，但要說是副目的，這句話，我想也可成立吧？現今用淺顯的譬喩，來闡明上邊一段『目的不在藝術品本身』的話：好比操場上踢球，大家拚命攻守，如臨大敵，目的並不就在於踢球本身，我們的生活上也決不會有踢球的需要，所以用力去踢球者，無非是借踢球的一種練習，鍛鍊我們的身體，假使教畫、教歌、教詩，只教會一幅畫，一曲歌，一首詩的機械智識，卽忘却了本來的目的，等於不顧身體的鍛鍊，而專以踢球爲生活一樣的差誤。上海市教育局目前管轄的學校，僅不過三十八所小學，今天提到的就把小學爲範圍，向來小學校的藝術從前清光緒二十九年始，一直到民國十一年，手工，圖畫，音樂三門功課，

好像無大用處，專爲裝飾，徒事機械的，死的，表面的工作，沒有沁人心脾的深刻的能力，所以縱有藝術科的功課而不發生藝術的效果。自新學制施行，圖畫、手工、改稱工藝、美術，因爲這二門功課是實際的作業，不單是手工圖畫再有美術品的賞鑒和衣食等的製作，以是改定今名，名詞不妨更調，實際上依然換湯不換藥，像這樣的現象，藝術教育如何發生偉大的力量，影響人的生活呢？

的確藝術是人類精神上的眼睛，若沒藝術，生命的觀念必致守舊不變，社會也沒進步希望。像現在社會的中國，儘你用什麼方法去治，總暴露出『一弊未弭，百弊已起，如葺漏室，愈葺愈漏』的現象。以我個人意見，欲救中國，全恃一個根本辦法，——藝術教育——作挈領握樞的總解決，不過這樣說來，未免太抽象，範圍太大了，現在只好縮小希望，希望這次上海一隅藝術教育運動，獲到下面幾點成功：

一、發揚藝術功課的精髓——糾正以前藝術科目的弊病發揚其精髓，這是最重要的一點。(一)『音樂』音樂我國自古重視，蓋樂可以和人情，可以鼓人氣節，陶冶兒

童，有莫大利益，不觀唱國歌時，慷慨激昂，一片愛國心，直湧於面上，此乃明證。我國國歌，向不重視，卿雲一歌，雅則有餘，表示我民族精神與國性則不足，當茲中國如一羊處羣虎中間，受到幾重壓迫之下，應該多唱激昂奮發的歌曲，樂器玩弄，課內課外，教師當常指導，美國最近賓塞弗尼亞州忠斯敦城（Johnstown）市政娛樂委員團，曾在該城調查公立學校十六所，男女學童共五千三百三十八人表示願意研究樂器者，男童達二千一百九十五人，女童達一千〇五八人，據報告眞能玩弄樂器者，男童爲六百二十五人，女童七百七十一人，照這樣統計，多半兒童具有未來音樂家的雄心，是亦平時提倡的成效，盼望教師們留意。（二）『圖畫』凡屬人，皆有圖畫的貢獻，凡屬兒童皆有繪畫的興趣，繪畫是言語的先導，表示美感的良器，考兒童在繪畫上的價值有四種，臚列如下：（甲）表現兒童的美感；（乙）發展兒童的思想；（丙）增進兒童的知識；（丁）練習兒童的目力與手力。他們起初所畫的，祇是些人形和動物，對於萬物先注意能動的有生命的，所以繪的不外乎能動的和生命的

東西，他們所畫的，多不完全不均勻不適度，兼乏遠景，他們畫時又不受檢束，往往獨出心裁，故教授圖畫方法，多給以寫生的機會，俾可自由發展。(三)『手工』工業與人生，關係至切，製造物品，尤賴精密的思考和豐富的創造力，手工目的在使兒童製造簡單物品，由發舒動作中獲得具體的創造美觀物品的經驗。國人腦力，每過外人，但用手實驗時，往往手足無措，身心失常，遠遜外人，實業不與，工業不振，或有原因在內，學校中設是科，本欲救往日的失着，而同情於工人，謀來日的發展。小學手工，宜循循善導，以達目的，要求不失以上三項課程的本旨。我覺得此次運動中，該覺悟的有二件事：第一，教師應知兒童心理；第二，藝術各課須與他學科相聯絡；才可力除昔日形式的，無生氣的，呆板的，教學，才可使學生懂得畫的情調，手工的趣味，拿這種情調與趣味，來滿足生性的要求，提高欣賞的能力，增進和諧的感覺，發展天才，鼓舞國民精神，發揚國家特性，善用閒暇時間，欣賞自然界格外親切，藝術教育精神始發揚，圖畫，音樂，手工各課自得圓滿的奏效

二、督促藝術教育未來的進步——凡事有比較，才有競爭，有競爭，才肯研究，肯研究始有日新月異，進步無量。此次教局規定藝術運動辦法，用開會方式，一校或數校聯合舉行，如音樂、美術、展覽、遊藝等會，這種競賽，不獨足以觀各校已往的成績，並足以促未來的進步，這層希望各校能做到，不致有例外。

三、環境的藝術化——有了這次運動，教師總有機會解釋給學生聽，什麼是藝術，什麼是教育，什麼是運動，什麼是藝術教育，什麼是藝術教育運動，爲什麼要舉行藝術教育運動等問題，兒童們聽到看到自己做過，自然對於藝術二字，更有深一層的具體印象，得益實在不鮮，在教師方面，口口聲聲講藝術，而自己衣衫襤褸，恣態不端，或校舍還是棟折榱崩，用具灰塵盈寸，當局們恐也說不過去，我看這樣一來，或許環境方面要藝術化些吧。學生最喜模仿的是教師，他瞧見教師都以身作則，個個很美觀，學生自然而然地會走到這條路上，校舍課室僉臻整潔而美觀，學

生當也不敢十分蹭蹋和噪吵，這樣已受到藝術教育運動的思想了。現在舉個藝術化的例吧，我們偶然在外國影戲院門口，看見觀客魚貫而行的買票，到戲場內，個個正襟靜坐，領受銀幕上的藝術趣味；再看中國人看的影戲院的情狀，買票時爭先奪前的擁擠異常，尋到坐位，想出各種消遣，於是老鼠偷食般的吃西瓜子，聲震瓦屋的談天，呼朋引類的東奔西跑，小販喊賣零碎食物在你視線前踱來踱去，總之，沒一件事可使你靜坐欣賞藝術文化，這不是中外人天生不同？這就是受到和沒有受到一點點藝術教育的分別吧了。我們希望從今後在小學校時，就養成兒童享受藝術良好的態度，而施以一些環境方面與秩序方面的藝術教育。

四、培養兒童的情感——柏來雅 Proya 試驗自己的兒子，曉得第三十二天的嬰兒已領會顏色的美感而起情感，可見兒童藝術情感發生極早。照人生感情發達的過程上研究，大概幼兒情是一種單純的感情不過快與不快的感覺的刺激，五六歲後，喜怒哀樂愛惡等情的狀態，漸漸萌芽，不過這時情感多屬現在的，一時的，激烈的，

沒有十分健全，小學校學童年齡總不外自六至十一歲上下，恰巧介乎幼兒期和童年期之間，此時感情皆速而強，因缺乏經驗及天性好動，易爲暗示所動，這時眞好利用藝術教育的力量完成其優美的情操，高尙的感情，濃厚的情感。我國教育是向重智識，漠視情感的，固然，智識是很重要，可是智識之外，情感也不可缺少。試觀古今中外爲眞理爲主義爲國家而捐軀者，豈僅智識？要皆情感爲其原動力呢！情感的濃厚，原靠藝術教育的滋養，當今革命尙未成功，全要有濃厚的情感，鼓動民衆犧牲精神，努力奮發，在幼時先當有相當的培養，這是希望藝術運動眼前能做到的急務。

五、啓發兒童抽象的同情——同情性本是感情中的一部分，小孩的同情心，大概要在五六歲時才能漸漸發達起來，這時方才進學校，如果教師能相當的啓發他們，將來能救濟人家的患難，幫助人家做事，人類同情心，定要具備以下二個條件：（甲）各種事物的經驗；（乙）豐富的想像力；前者年大了自會表現，後者却要藝術教

育去扶植，換言之，卽藝術最能引起抽象的同情，抽象的同情是現世的至寶，如對於不相干的被害者而生同情，及對於偶然發生而非目睹的被害而有同情，可惜我們具之者簡直是鳳毛麟角，大抵人有見其親友罹鼠疫必憂慮於懷，到醫院中不相識的患肺病者一時難免無動於衷。然當他閱讀鼠疫及肺病死亡率時，則他注意前者，發生私心的恐懼，蓋惟恐其本身或親友染到是病，一般人對戰爭觀念也是這樣，僅恐親友之被殺，而不慮及無數人民之被蹂躪與犧牲，此類現象如能補救，我敢斷言近世大部分慘劇，將不復見。藝術教育能使抽象的激發生同情，可免世上殘暴行爲，在幼年同情心剛萌芽時，先灌輸藝術教育，啓發其抽象的同情，也是藝術教育運動捨不掉的重大使命。

六、陶冶兒童的德性——受到相當教育的人，甚至受到文化教育很高的人，有時對人對社會不能盡職，可證教育的目標，教育的能力與個人的德性行爲，還是渺茫而悠遠，那末陶冶兒童未發達的意向，以完成其理想的人格，終於失敗了。這種失

敗原因雖多，我看藝術教育不重視，也是個至大的原因。我們看了柏拉圖以爲美與善是神祕地統一的，羅斯金和莫理斯以爲美是善的特徵，藝術家是道德家的特徵，海爾巴脫把美的精神等問題取入自己的倫理學中，這明明告訴我們藝術與道德品性有分不開的關係。根據上面諸氏的學說，我們敢將藝術教育陶冶兒童的品性道德哩，兒童德性發展程序，初生時可謂 Nonmoral 或 Unmoral 時期，其行爲全受本能及衝動的支配，幼兒前期，道德還沒發達，是非觀念常根據父母之准許與禁止而定，七歲至十二歲時，正是上學期候，那時兒童漸漸知曉一部分的行爲，根據是非的觀念尙有一部分仍無所分其是非，有時良心發現，有時良心消滅，全靠良好的指導。藝術教育是德性良好的指導的工具，我們經過這次運動後，希望藝術與道德握手，握手的介紹人，教師應該努力起來擔當的。我對於這次藝教運動的希望，不止這六事，如發展思想，灌輸智慧等等也在希望之中，因篇幅有限，不敢多說了，故選擇目前緊要問題，提出講講，盼望中國藝術教育振興，頹唐習氣，實利觀念，紊亂狀

態，因咀嚼玩味藝術文化而發見人生的幽深的趣味，而改革前非使兒童從小受藝術的洗禮而發生下代良好的社會與完美的生活。

最後我祈望，由上海一隅藝教運動的萌芽而擴張到全國，開遍藝術之花，我國社會才有厚望。

（新聞報）

頹廢藝術論

陳德明

在法國於斯曼的小說「歧途」裏閃爍着的那種向藝術的唯美態度，就是通常所叫做頹廢的。頹廢 Ceccaaence 在藝術裏雖則不是什樣希罕的現象，甚有一些藝術論者主張非頹廢不算眞正藝術；但終仍不免招致一般人的懷惑。所以現在値得費些時光來把它的實在底內性討論一下。尤其注意於其在文學裏的表現。

就技巧來講，頹廢文體倒是和古典有關係的，那單單不過是古典體裁更進的發展，更進的表現特性。用斯賓塞的名詞來形容，就是將一體的分成別殊的罷了。古典的美在於部份隸屬於全體，頹廢之所以爲美，正因全體隸屬於部份之故。在英文散文作家中，湯麥士白郎是代表頹廢文體的，斯成夫忒的散文是古典的，柏德的是頹廢的，休謨和汲蓬是古典精神的，愛默孫和克來爾是頹廢者，建築爲一切藝術的區紐。

而在它裏面，我們看見古典和頹廢派很顯著的表示着區別。羅馬的雕刻是御古典精神的變到排場丁式發達以後，是完全頹廢了，而羅馬克斯尤爲頹廢藝術的表現。再有前期的純粹高錫克的建築是崇高的謹嚴的古典東西，因爲它表示着瑣敍（Details）絕對隸屬於強敢的結構的調和之中，後期的高錫克式却疲於結構的平凡，而浸沉於瑣敍之美，又是頹廢的了。在每種變轉的情形裏，那前期的古典的態度，（因爲古典形式多趨重應用，故爲前期的。）把部份給全體統御着，極致的表現着古典優處；後期的態度却爲討好部分起見，不惜放棄全體的重要，而在個人主義的優點上努力，一切文藝總不計是那古典的與頹廢的兩極端中的韻奏的曲線上的不平允的起伏罷。

頹廢的揭旨是向下，隳墮，腐朽，假若我們眞的在從一座山邱往下跑，那我們必不會想我們是在做那比上山一事的一件壞些的事罷。但倘如我們並無下山那回事，那山邱是假設想像的，那末我們當幻想到那下山時在脚下看見的陰森的地獄，「毀

壞」(Conupton)那字（照實在專門的意義，是指爲部分之故而破壞全體）有時也用來指示藝術的某時期與現象；可是這一來便把一向的淆惑弄得更糟了的。因爲一般道學先生就此假端藉口說，他們的持見顯然是要穩健得多。可是在這層敏銳如獅的尼采給我們闢了謠。他在那面「古代的科學」裏說：「即使講到社會演進中的那個所謂「毀壞」時期，其實人們也輕易忽視了那實情，就是原人時代爲羣衆整個合作的表揭底那種力量，現在僅不過是變成了各個人分殊的能了。而個人的擴充，實際是產生了更雄偉的勢力，個人的所獲，比之羣衆的所失是要多，不要當一個社會的頹廢時期就是亂臣賊子的時代，也得是聖賢義士的時代呢。頹廢後的羅馬出了安東尼納斯，也有海立歐各白勃勒史其人，社會的「毀壞」和文事的「毀壞」正有同一傾向而並進的，個人主義的時代往往是藝術頹廢時代，我們可舉出幾個美國的文學家來，——波（Poe）霍爽（Hawthome）威德曼（Whitman）——那些人在技巧上是頹廢者。」

羅馬開始鑒定了古典和頹廢文學的嚴正的格律，現代那一輩子特別以頹廢爲標榜的法國作家大抵是受後期拉丁文學的興會的啓示的，個人所見近代要推波特萊爾，在他那健全的深刻的天才裏，纔是眞正具備裏文學，頹廢的原素的。這不僅在他那永遠瑩潔正確的立體中可以看到，卽在他的文學趣向裏並可發見。他擅長拉丁語學，他所私淑的幾個拉丁作家是阿庇利伊思、求不維納爾、比東尼士、聖奧格斯丁、透脫林，和別的早期基督教堂裏的散韻文的寫作者。他自己還曾用拉丁韻文體寫過一篇戀歌，這歌裏附了一段關於後期拉丁頹廢的詮解，他把它稱爲「受了靈感預備去過精神生活的一個強烈的人格的最高喊聲」。它有那種特質，就是權別善於表現代人所感覺的熱情；它是研究石引力的一端，在別一端對峙的是克武勒斯和他的樂隊。他又說「在這驚人的語言中有什麼叫舛誤不雅馴，只叫我們去明知故犯就是，那種狂熱，好像是忘却自身一般，對於所謂規律，只置一笑，借假字眼使它發生一種新的字義，那好比北方醜蠻跪在羅馬美女之前的那種別趣一樣」，不過自來對

於頹廢體格解釋得最圓滿的要算古梯亞(Gautier)——雖則他顯然是受了波特萊爾的啓示的，——他說的那些話是在他一八六八年作的波特萊爾評傳裏的，那篇論文可算是他許多批評文中最有精采的，他那一段話很長，但語語都是精采之至，現在把它一小部份引據在下；「波特萊爾是熱愛着一般人不甚確當的稱爲頹廢文體的，那東西實不是什麽出奇的，原只是藝術達到了悠久的文化的斜暉所產生的那極致的成熟之點。這確是極其繁複的一種文體，是充滿陰暗和探索，常時要推到語言的邊際去，從各種專門辭典中去假用字眼，在各色的調色板上去採用顏色，在一切的音鍞裏去找音階，努力表現思維之至精，與那憧憬的而涵蓄最廣的物像的輪廓，傾聽着預備傳譯那異樣神經者的祕語奧義，那腐壞了的熱情底垂終的讖語，和那將變爲病狂的中魔的怪聲喊叫，頹廢文體就是說出聚積到最後的表在和驅趕到末倘的藏穴的「字」來。我們在這間關裏囘想起了後期羅馬帝國的語辭，——那原是已經上了分化的青色的幽光的所以說來也就是腐蝕了的，——和排場丁學派的複雜的百鍊的精品

，——那希臘藝術陷於潮解以後的最後的幾式，——這模樣實在是必要的各民族各合文化的格言，爲的在他們中間。人爲生活已替代了自然生活，並啓發了人們不可知的願欲。那而且不是件非常的東西。——這給迂儒所鄙視的文體。——因爲它表現新理想用新形式與自來未曾聽聞過的字眼，不像古典文體的，它容得陰暗。我們許會這樣猜想，那拉辛（Raciue）字中的一千四百個字，難夠那擔當了這重頭工作去把現代的理想事物用無盡藏底複雜與重疊的色彩表現出來的作家的用場」。

後來波及在篇也是論波特萊爾的文字裏，——「現代心理觀」——繼續揭示了……頹廢的原理，陳示那知社會構造的同理比例，社會構造是一到部份的個人生脫離了整個的統卽立卽要入於頹廢的境界的。「一個同樣的條律管轄着我們叫它「文字」的那構造的發展和頹廢，頹廢文體是那裏邊全書的統一分解讓地位給一頁的獨立，每頁的獨立，每頁分解了讓句斷的獨立，而句斷氣得讓地位給字眼的獨立」。拿「頹廢」兩個字來名派和某一家，是一八八四開始的，先加於巴雷（Banas）身上，繼

着別的或則自己取了這名，或則諭人家好意歹意的那樣——其中尤以凡雷奴，賈拉梅爲最著。

最後我還須重提一下，我們切須認得頹廢是一個唯美的而非道德的概念，字的力量本是大的，但不須讓它朦蔽了我們。古典的魚乾也何用來提起它比頹廢的活頹在道德上的優越的意義，管統的低音端在就不是我們發洩道德的怒氣之地。可是有意義志薄弱的頹廢主義者會上道學家的圈套，答然供認他過度的「惡作劇」把不同的理和質地混在一談，是愚且可憫的。

（民國日報）

心靈之解放者

林文錚

偉大的自然界包圍着衆生，它不特宰治人類的物質生活，而且支配人類的一切：行動思想情感！弱小的人類如何擺脫它的羈絆？在它統馭之下如何保存我們的自主？

據科學家的說法，物質是先精神而產生。神祕的天空，富饒的大地，經過了幾千萬世紀纔發現智慧？我們可以說生命是宇宙之後花，智慧又是生命之後花！

人爲自然之子，他出於自然，亦生於自然，所以他不能不受自然之梏桎，科學家雖號稱能主治自然，但其實是因爲他善能順從自然，科學家的權威是基礎於服從自然之定律：無論他是如何好奇，如何靈敏，如何精巧，如何天才，他始終仍是自然之臣！施用科學發明自然之奧昧，無非是看清我們的無邊大牢，決不是跳出自然，所謂發明即是利用，遷就，那不可違抗自然大法；所謂自然之主宰，即是自然之靈

敏活潑的奴僕而已。統觀起來科學對於「必然」是一種有意識的服從，在這種動作的本身，人仍舊是處於消極被動的地位。

道德和宗教之支配人類的精神生活，一如科學之宰治人類的物質生活。道德和宗教之法則都爲適應社會生活和精神生活之需要而成立，這些法則一經成立卽凜然不可違背。假如個人欲擺脫它無形的縛束，立刻發生危險被社會視爲大逆不倫而爲人類之公敵！所以欲跳出道德和宗教之勢力範圍，無異於否認牛頓的萬有引力，或拒抗日常生活之需要。在道德和宗教之下，人類惟有遵規守紀俯首服從而已，別無所謂自由，解放，創造！

但在藝術上人類的態度則煥然一新，決非像在科學道德宗教之前，卑躬屈膝的奴僕：他可昂道挺胸擺脫一切羈絆而爲一切之主宰！藝術起初固然必須摹倣自然，而且始終離不了自然之教訓而獨存，但爲人起初雖是倣效者，而無意中仍是個翻譯者。翻譯不是抄襲，仍有個性的；嚴格的說起來，人絕不能抄襲自然，所以在他翻譯

的工作之中，已經有新穎的意趣流揚於其間。加之他對於自然之教訓仍可爭辯不屈，在摹仿之中仍可跳出自然之範圍，他對於自然雖諸多假借，他仍可以把這些借品變化溶合爲新物品。人之對於自然宛如嬰兒之對於慈母，最初雖必先受其訓育，而長大後則能運用其天才而言其母之所不能言，行其母之所不能行，他於是開始創造了。大音樂家白陀文在他早年所作的牧歌，尙譜着小鳥啁啾之聲，但在壯年後所作「第五全曲」的惡濤之怒吼，清波之微語，决非自然中之波濤所能比喩的。法國「維爾賽」王宮之園藝已經和自然並肩，至於「哥的」藝術中之燦爛參天的教堂，却非自然所及矣。觀此可知人假藝術而爲發明家由被動而爲主動者。世界上惟有藝術家纔是眞正的創造者；人類的藝術世界恰好和物質生活的世界相對疊！所以人的定義，應當根據藝術；他若是擺脫了粗野的獸性，他就變爲藝術家！

假如人類眞正的自由只能實現於藝術上假如藝術是人類唯一的自由天國，就是因爲藝術不單是智慧的工作，而且是以情感爲主體的。道德和宗教之成分已非純是智

慧而參與情感，所以它們的法則沒有科學那樣固定不移，而比較有點彈軋性，變化性個性和人道。道德和宗教很對有藝術性，可以說是雛形的藝術了。但是道德和宗教決不自認爲藝術，始終要統馭人類，要使衆人屈就於同一法則之下；它們自身本來產於複雜情感之中，而堅欲假借理智之威名來宰治人類一切情感思想行爲結果必釀成炸裂之勢。它們的法則定律雖可受人之抨擊而崩毀，但不過新陳代謝仍脫不了覊絆。加之有些定律是始終不易的，如俗語所謂換湯不換藥。宗教不能無神、道德不能無義務，這都是很明顯的例子。

藝術是情感之結晶，決不受理智的定律之縛束；古來傳統的程式雖然很合理，但應用之於個性的作家，則反把藝術窒死了；法國十七世紀之文藝，驟觀之似偏重於理智；其實「拉迅」的戲劇和「布生」的圖畫，仍以情感爲主腦，不過是作家的意趣是趨向紀律，嚴肅，和清澈而已。情感愈濃厚的作品，愈能表現作家之個性；亦即爲作家精神生活解放之明證。

宗教道德科學是欲併合全人類於一範圍中，藝術則善能提出各民族之天才，它寬縱一切天才自由發展，偉大的藝術品就是偉大之精神不滅！僧侶和科學家都是司法官，他們的法律是絕對的；大藝術家是個忠告者，他的模範愈久遠，反愈令人推崇景仰：這便是「自由」之統治和「必然」之統治相對抗。

藝術雖能擺脫自然之縛束，但是它絕不似科學道德宗教等之仇視自然。後者所發明的自然定律，都變爲攻打自然之武器：科學只談征服自然，道德只談打倒自然，宗教只談輕蔑或呪咀自然——似乎否認自然，就可以擺脫它的羈絆，例如基督教、婆羅門教、佛教、回教、道教等，都有這種誤謬觀念。

藝術則不然，它旣是自然之產兒，對於慈母始終是感恩不忘，並且始終和自然合作。這是雙方同情的合作：藝術和自然接觸，可以時常更新而變化無窮，自然亦常得藝術之點綴而更燦爛明媚，例如山峯上之寶塔，海灣中之粉白城郭，茂林之寺觀，深谷之短笛，漁歌與晚潮之相和可益增自然之幽美！

藝術是擅長於誘惑，並令人迷醉且狂熱，因爲它是放縱感覺、情緒、想像等自由抒展。假如沒有藝術，人類只口口聲聲始終談：做工呀，盡義務呀，弄得人生毫無樂趣！有了藝術，人纔能發揮他的天才，解脫一切縛束，重新恢復他的個性！藝術是人類勞苦工作後之應當休息：這種遊戲是可令人安憩且養神，同時可以提高人類的意趣、情感、思想。這種解放心靈的遊戲，可化人爲神，擺脫一切奴僕的法則，而爲美與諧和之創造者。

藝術一方面是創造的衝動，一方面亦是遊戲的衝動；二者同爲人類精神上解放的活動。普通人的成見，以爲遊戲是不正當的，其實遊戲是高等動物必有的活動。遊戲可分爲軀體的和精神的；兒童偏於前者，成人偏於後者，二者都是一樣需要，現代的教育家無不公認遊戲爲人類生活中所不可缺之的活動。藝術是屬於精神上的遊戲，不特成人應當受的陶冶，兒童亦宜受其培養俾有優美的性靈，活潑的頭腦。法蘭西民族之富於創造性，世界學者嘗謂其受助於藝術之故也。

藝術本身是超乎功利之外，牠的動機是由於思想情感受外界之刺激而油然宣洩，遂成形爲詩歌音樂，圖畫彫刻等藝術。牠是人類過程中之川資，生活中之微笑，我們黑暗的精神上之星光！

藝術旣是情感思想之自由表現，又能隨意志而變化不已，足證牠是可以擺脫人類日常生活之無謂的卑陋的牽制。牠善能解除一切自私自利的惡念，而諧和心靈與萬物，甚且能激起創造者之意志，與享樂者之情調。俗語所謂「開心」即是心靈解放之義，藝術是最能「開人類的心」，這種解放是精神上所必需，所以藝術是人類苦痛之解救者；藝術家亦卽是人類之安慰者！

沒有科學，則無所謂物質的進步，無所謂社會的改良，亦無所謂宇宙的大法。但是人類並非單靠麵包而生存，並非單需要法律而羣居；社會問題亦不單是貧富和制度的問題：人類社會之大問題是幸福的問題！沒有宗教，則無所謂來世亦無所謂身後登天堂的好夢。但是人類不能全恃空夢而生存，人類固有極樂世界之幻想，但不

能因此而鄙視現世，一任其釀成爲苦痛之淵。古來宗教家咸以苦修來超度人類，結果反把明媚的人生弄成地獄苦海，未來的天堂尚屬畫餅充飢，而現有可享樂的世界反鄙棄不顧，這種觀念是宗教家之最大荒謬處！

人生之需要藝術，正如大路傍之需要花木來點綴以慰行人之苦。就是主持人類行爲的道德亦當有美性纔可以至善，所以全善亦應當是全美的！相傳古希臘民族鬧美神 Venus 之誕生，而歡呼慶祝，因爲從此宇宙可以美化了。希臘的詩人亦咸讚頌亞波龍 Apollon 藝術之神偕其藝神妃 Mues 而歌舞。

宗教方面單就基督教而論，其初亦未嘗驅除美和歡樂：耶穌的愛徒聖約翰是個翩翩少年；耶穌亦嘗赦宥那位金髮碧眼的蕩婦瑪德璘 Madelne 甚且容她以香水滌其聖足。中世紀的大藝術家把聖母像彫刻得多麼神美！但是魔鬼反刻得極其猙獰：因爲醜卽是惡，是罪過，是毒蛇。觀此足證古來人類的心理，總以爲善是不可脫離美，而美則可不依他種條件而獨存。

假如沒有藝術，則全人類既無所謂自由，亦無所謂歡樂，一種可怕的苦惱將壓住灰色的宇宙：人生將化爲長期的徒刑，但見無數憔悴的奴隸悶死於黑獄之中。那時的生活是多麽單調畫一。世界上各種民族將要屈服於共同的鐵血的紀律之下，而無所表現，這是多麽悽慘呵！

人類幸賴有藝術，纔能把各個人和各民族之情感思想自由表現出來。個人之情緒與感固全恃藝術來表現，民族之天才亦全賴藝術而分別發揮。所以世界上各民族天才之差異，全視其在藝術方面之成績而辨別。總而言之，科學道德宗教是綜合全人類於一共同的紀律中，絲毫不能自由活動。藝術則寬容人類之精神活動，一任其自由發揮個人或民族之情感思想，所以欲談自由非在藝術中尋求不可！

藝術之自由即是情感思想之自由表現，亦即是精神之自由創造，所以藝術纔是人類心靈唯一眞正的解放者！

一九二八，五月十一日於『白雲間』

（中央日報特刊）

誰是美的判斷者

擘黃

最近有一位朋友問我『藝術品的美不美，還是以內行人的判斷爲公允呢，還是以外行人的判斷爲公允呢？』這個問題實在是很困難很複雜的；斷非淺陋如我的所敢冒昧解答。但因爲此事太有趣味，忍不住要來武斷幾句。我雖是對於近代西洋的美學學說也曾聞一二；但這篇的用意却在乎以素樸的眼光去對此事作粗疏的觀察——這樣素樸的看法有時可使我們悟得一個問題的重要意義。

或許許多人以爲藝術品的美否的判斷應該信任內行人或外行人的問題實是帶些傻氣的問題，值不得發問的：因爲關於隨便那一類事情，與其信任外行人的判斷，無寧信任內行人的判斷——這是當然的事實，自明的眞理，絕不會發生疑問的。然而我們要答應說：固然世間許多事情，是當然要讓內行人下判斷的；但絕不能說一切事情都是這樣。因爲不特對於一件事情知道太少的人不能下正當的判斷；有時——

說來好像是弔詭——知道太多的人也不能有公允的判斷。這大抵因爲知道太多的人很少能夠對於一切許多他所知道的方面加以平均的注意，而往往止對於他個人所特感興趣的方面加以考慮。

要討論判斷藝術品的美醜者應是內行人或外行人，不能不先從內行外行人的判斷大有不同的事實說起，因爲假如內行外行人的判斷是大略相同的就不會發生什麽問題：這是不消說的。但內行外行的判斷往往不同，乃至往往正相反對，是普通見到的事實；那末，對於這兩種人的判斷何以不同的理由的考究，諒必可以使我們對於本題增加一些了解。而欲考究這項理由，不能不先把任何兩人何以會對於同一藝術品（我們可以把自然界的美物視爲自然的藝術品）彼此下不同的判斷的原因討論一番。

方才所說的美的判斷所以不同的原因甚多；但大要似乎由於下列事實：

（一）甲所謂美與乙所謂美的倫類不同。世間的美不都是同一類的，這就是沒受

過多大的藝術的陶冶的人也曉得。中人以上，都能見到『童顏鶴髮』的老翁的好看，與『雲鬢花顏』的妙齡女郎的好看絕不能相提並論；西湖的美和三峽的美也絕不可同年而語。這樣地不同的美的倫類，美學家雖替他立了不少名目，如『優美』，『壯美』，等等。他們所分的類是否適當，及是否包舉無遺，我們且不必管他。但美有各各不同的倫類，確是不易否認的事實。世間不同類的東西當然不能比較：例如墨子經說解『異類不比』所舉『木與夜孰長？智與粟孰多？』之類，乃是無意義的問題。一種藝術品也許富於一類的美而缺乏他類的美。假如甲據前類的美的標準下判斷，而乙據後類的標準，當然甲以爲美的，乙或者以爲不美。

（二）甲對於各類美的比較的評價與乙不同。假定一種藝術品具有兩類的美（有些美類不能並具於一作品之中的除外），而甲乙兩人判斷這作品時也都是兼顧這兩類的美，結果也不一定能相同。因爲也許甲把前類美比後類美看得較有價值，而乙則反之；那末，縱使這個作品的關於這兩類的美度，分開來說，甲乙兩人的判斷相

同；而今來說，也不能不發生差異了。王羲之的書法，許多人以爲美；而韓愈則以爲『俗書』：就是因爲韓氏重視石鼓文那一類的美而輕視『姿媚』的原故。

(三)甲所據以判斷的美類與乙所據的美類數目多少不可不同。假如藝術品是極複雜的，其中儘可包含好幾類的美。假如於這些類之中，甲據三類以斷這作品的美度，乙止據二類，乃至一類，下判斷，那末，對於這作品的總判斷，兩人當然也不能相同。

美的倫類以外，還有可以使我們對於同一藝術品感到不同度的美觀的地方，就是藝術品的資料之不同的表相。舉個粗疏的例，美人的美，可以分爲狀貌與風韻兩表相。這項美的表相可以有幾個層次。如狀貌，風韻爲第一次的兩表相，則狀貌中之面容，身段，皮膚爲第二次的三表相；皮膚中之顏色，紋理，滑潤爲第三次的三表相。最重要的方面當然是各表相間之交互調和。因爲藝術品有這些不同的表相，就生出與上述三節相當的使甲乙判斷不同的另三項理由來：(一)甲據一表相，乙據

他表相判斷；（二）甲乙雖同據兩個以上的相同的表相判斷，但甲對於這些表相的比較評價與乙不同；（三）甲所據的表相或多或少於乙所據的表相。

此外還有一個重要的事實能夠使甲乙對於同一藝術品下不同的判斷，就是甲乙所見過的藝術品的品質與數量往往不能相同。這一事，可以影響美的倫類及表相兩方面。假如甲見過優美性甚富的藝術品，而乙沒見過；或甲見過絕代的狀貌而乙沒見過，那末，對於同一的當前的美物或美人的評價，因為他們倆的最高標準不同，就不能不差異。所謂『觀於海者難為水』就是這個道理。這理由，若把倫類表相兩方面分開來說，可以認為兩種理由。

由上敍的八種理由，生出兩個事實：（一）美的判斷有時異中有同；（二）有時同中有異，何謂『異中有同』呢？這由上文可以明白。因為甲乙兩人對於同一藝術品的總評價雖然不同；假如他們都單對那作品的一倫類或一表相的美度下判斷，也許是相同的。何謂『同中有異』呢？我們看見甲乙兩人對於同一藝術品都賞識為某

一程度的美，也許以為他們的判斷是『兩心如一』的。其實不必這樣。以美的各表相作例，假如一個作品有子、丑、寅三表相。甲斷子為中下，丑為中中，寅為中下；乙認子、丑、寅均為中中，又假如甲乙都依三表相持中作總判斷，那末，結果必是甲乙都認這作品為中中。但品第雖同，判斷實異。又如甲仍判斷如上所說，乙則止見這個作品之子丑兩表相，而認為各得中中，那末，甲乙的判斷雖然也相同，而實際則相差甚遠。這正如長闊相乘的大（面積的大）與長闊高相乘的大（體積的大）數目儘可相同，但性質完全相樣。見到某幾方面的美的人所謂美，與見到更多或更少方面的美的人所謂美，嚴格說，不是一樣的性質，不能夠加以有確定意義的比較。

經了上文的討論，我們可以悶到美的判斷應該從內行或外行人的問題。就通常說，未曾受過藝術陶冶的人（即外行人）對於一個藝術品大都注重優秀的，燦爛的，『熟悉』的……美，而忽視莊嚴的，悲壯的，『生僻』的……美；又大都重視藝術

品的題目與內容，而忽視技術與形式。但內行人——尤其不止能鑒賞，也能創製的內行人——每每喜歡『生僻』，講究技術，注重形式。不消說，古今中外的第一等藝術（包文學）傑作，多半是『面面周到』的——一面顯其技術的精緻，形式的完整與調和，一面他的題目與內容又具使大多數人對之與感對之欣賞的魔力。美的判斷也須顧及藝術品的諸多方面；顧到的方面愈多，這些方面愈各有相當的地位，判斷也愈近於理想地眞確。但要外行人能夠顧到他所不能顧到的方面是很難的；要內行人留心不忽視他所往往忽視的方面是多少做得到的。所以我的淺見以爲美的判斷應該以能夠保持對於外行人的同情的內行人的賞識爲標準，換言之，不特外行人的判斷往往不能公允，即內行而自矜技術，視普通人爲『廢麗士丁』的人的判斷也往往不是定論。

上海，十五，三，三。

（現代評論）

中國畫與西洋畫

豐子愷

做夢，大概誰也經驗過。實際上所做不到的事，在夢中可以做到。平日所空想的境地，在夢中可以看見。例如莊周夢化爲蝴蝶，唐明皇夢遊月宮，都是現世中所做不到的空想的事。我們平時也常夢見到怪異的情形，或已故的親友；故夢的世界，與眞的世界完全不同，人在現世求之不得的，在夢中可以求得。

中國的舊戲與新式的所謂「文明戲」，大概誰也看過。看的時候，大概誰也感到兩者趣味底不同，舊戲裏敲門，騎馬，沒有實在的門與馬，吃飯吃酒，也沒有實在的飯與酒，都只裝一裝樣子就算了。新戲必有實在的布景，用眞的門與眞的馬，又眞正吃飯吃酒。舊戲裏普通說話都是唱的，不近實際生活。新戲則同尋常對話一樣，用眞的語言。這舊戲是我們自己固有的戲劇，新戲是從西洋舶來的。

中國畫底異於西洋畫，正同夢底異於眞，舊劇底異於新劇一樣。試看中國畫中所

寫的人生自然，全是現世所不能見到的狀態。反之，西洋畫中所描的事物，望去總同實景一樣。拿夢境與現世，舊劇與新劇來比方中國畫與西洋畫，眞是很有趣的譬喻。中國畫與西洋畫爲甚麼差異呢？因爲中國畫是赤裸裸地寫神氣的，西洋畫是忠實地描實形的。詳細地說，中國畫是爲了注重神氣的寫出而犧牲實形的肖似的；西洋畫是爲了實形的實描寫而不免抹殺一點神氣的。所以凡是中國畫中所描出的事物，無論人物、山水、花卉、翎毛，都只表示一點神氣，不求肖似實物的形體。換句話講，凡中國畫中所描的事物，統是世界裏所沒有的事物，或是夢的世界裏的事物。也可說與舊劇的表演人事一樣：開門出去的時候兩手在空中一分，脚底向天一翻；吃酒的時候把壺繞一個抛物線，仰起頭來一倒，講話的時候，一句話要搖頭擺尾地唱幾分鐘。如果眞有這樣生活着的一個世界，這豈不是奇怪化的世界？反之，凡西洋畫中所描出的事物，總是類似實物的。（未來派以後的例外。）你們如果有不曾看見眞的上品的西洋畫的，只要看市上的壁上廣告畫，照框店裏的畫片，也可知

道，因爲這等雖然下品，但也是西洋畫風的。這等裏面的貓竟同眞貓一樣，葡萄竟同眞葡萄一樣。就是上品的畫，像寫實派大家米勒(Millet)的作品等，價值與前者固不可同日而語，但肖似實物的一點是共通的。所以西洋畫所描的就是現世的事物，又西洋畫是有一點照相式的。（這句話是爲了要暢說而用的，請讀到這文的西洋畫專家萬勿生氣）。因此西洋畫史上有許多關於肖似實物的趣話，說道某畫家畫的葡萄，鳥飛來啄了。又某畫家畫的帳，他底友人用手去撩了。中國畫史上雖也有畫得很像的肖像畫，但另有一種肖似的地方，不是可以騙人或騙鳥的完全肖似。「曹不興爲孫權畫屏風，誤落墨點，改爲蠅，孫權疑爲眞，用手拂之」。究竟是罕有的，小部分的，又非正當的例。西洋畫則遠近，明暗，界線，色彩，均迫近現實的世界。這也同新劇的表演人事一樣：隨常裝束的人物，逼眞的布景，平常一樣的對話，有時完全如同現世。

舉幾個實例來說明：中國畫中所畫的人物，倘用西洋畫的眼光來看，簡直是不像


No.1

人的。隨便舉個例，如第一圖的人，好像是石頭或雕像，全無畢肖人的形似的地方。要是西洋畫，就是穿古裝，也必定有立體的表現，望去像一個立體的人。但是講到神氣，這第一圖實在已經表出一坐一仰臥的兩老人的悠閑的風度，設使有同題的一幅西洋畫，似則似矣，神氣決不能這樣充分地表出，我們唐代的大畫家王摩詰畫人物，省略得很，五官都不全，（西洋畫的 Sketch 也如此，但用意不同。）不當作是有意識的人而當作自然之一部分。但人的神氣都表現著。不但如此，中國畫有時爲了描出神氣，竟不顧實際的形似。例如第二圖，用西洋畫法上的解剖學檢點其身體的比例來，頭極大，右小臂極長，左臂極短，成了像

No.2

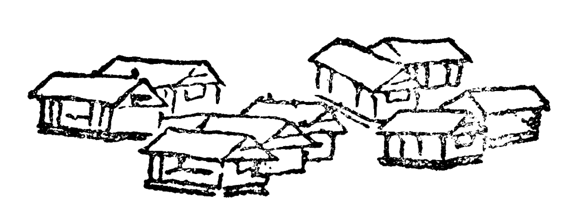

No.3

第三圖的極可怕的形狀。這等例，在中國畫中實在不勝枚舉。諸君想想中國人廳堂中常掛的三星圖中的老壽星看，頭之大，身體之短，如果把衣服脫下來，實在要怕死人的！

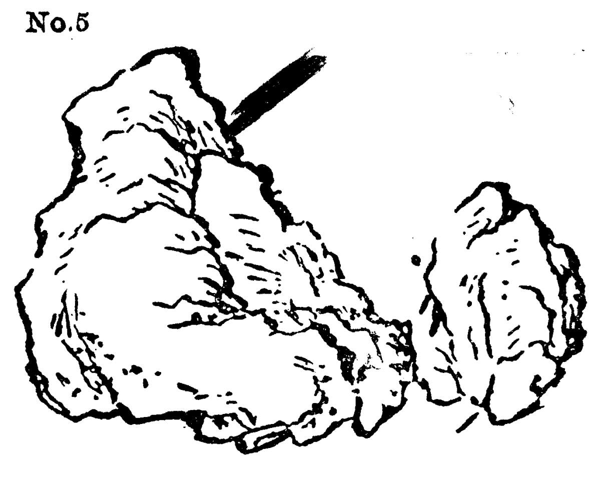
至於房屋，更妙了。看了西洋畫的建築風景畫，回頭去看第四幅，覺得眼前忽然輕鬆明亮，如入了一個世外桃源。這等竟是玩具，非實際的屋。王摩詰畫的屋，不是給人住的屋，是屋自己的屋，畫的路不是給人走的路，是田野的靜脈管。然而毗連的狀態，玲瓏的姿勢，畢現於筆法中。這就是屋的神氣。形狀上故意誇張一點，神氣就活現了，正不必問肖似實物與否。

中國畫中的石，實在是石自己獨立的石。像第五圖的例，彷彿

No.4



No.5



是各種樣子的人，或大大小小的老虎，獅子。其實，石的相貌竟是像人或獸的。就是實物，只要仔細觀察，一定可以首肯這第五圖的畫法。西洋畫不以石爲畫題，即使畫石也不像中國畫中底故意形容而極端表出其神氣。

花卉，更爲世間所沒有了。菊花之徑與籬之高同長，梅樹上的花與上的怪石同大，是中國畫中尋常的事。像第六圖的蘭花。不曉得種在那裏，更不曉得怎樣生法。用西洋畫的眼光看來，眞是「天上種」了。一瓣葉子包圍一羣文字，全是裝飾風的畫法。非現世的描寫。然吾人對於葉條秀長而曲線娬媚的蘭，實在的確有這樣的感覺。這裏我想起一段故事，我幼時初看見父親買來供在庭角裏的蘭花，覺得這全是野地裏的草。不過大了一點，並不好看，父親

爲甚麽買來供呢！後來看芥子園蘭譜，似覺得這種姿態好像在那裏實際看見過，不過觀念很不確實，以後再見蘭花，方然悟到芥子園畫譜裏的蘭就是父親買來供在庭中的大草，我自認爲這是我對中國畫的第一次了解。於此可知中國畫非描實相，是赤裸裸地描感覺的。

No.6

講到中國畫的風景，最有趣味了。就全體局面而論，中國畫的風景統是從天空的飛艇裏望下來所見的場面。廣大的地面，排着一重山，一重水，或山外山，樓外樓，全部看見，一無遮蔽。且在飛艇中望下來，所見範圍雖廣，但看見的都是物體的

上部，猶之在先施公司的屋頂最高層中下望大馬路上的汽車，電車，只見車蓋。中國畫則所見的範圍與在飛艇中所見一樣廣，而看見的物體又能同平視一樣，所以說是世間所無的風景。試看第七圖，照西洋畫的遠近法而論，近景與中景，中景與遠景之間隔着很廣闊的河面，畫者一定是在山上或高樓上畫的。在山上或高樓上，望下來所見的人，一定不是平視形，石的底線一定還要彎曲。現在第七圖中的人，額所見

No.7

很多頸也有些看見，全是平視形。石底線平直，岸線也平直，也全是平視形。按之西洋畫的遠近法，誤謬多極了。但這却不能責備。因爲中國畫是注重神氣的，山水的神氣，在於其委曲變化的趣致。爲了要寫這趣致，不妨層層疊疊地描出像「山外清江江外沙，白雲深處有人家，」或「山外青山樓外樓」之類的詩境。形體的似否，實際上有無，正不必拘泥。蘇東坡說王摩詰詩中有畫，畫中有詩，就是這個意思。

論到詩與畫的接近西洋畫不及中國畫，論到實感的趣味的濃厚，則中國畫不及西洋畫。中國畫妙在清新，西洋畫妙在濃厚；中國畫的下流是清新的惡稱的空虛；西洋畫的下流是濃厚的惡稱的重濁。請回想開頭所提出的譬喻：夢境雖然荒唐，有時使人痛快；現世雖然眞實，有時教人苦悶。實際的門與馬固然眞切而近於事實，但空手裝腔也自有一種說不出的神氣的妙處，不像眞門與眞馬的笨重而殺食景。又唱戲固然超現實而韻雅，但對話也有一種深切的濃厚的趣味，不像唱戲的爲形式所拘

而空泛。總之，現在不是拿兩種畫來在分量上比較，并且也不能在分量上比較，因爲東洋畫與西洋畫，各有其文化的背景，各有其鄉土的色彩，即各有其長所與短所。如果要分量地評定其價值，那就要牽連其背景的文化與國民性的大問題，不在現在所講的範圍之內了。

姑且略說幾句，以爲結束，何以見得文化與國民性影響於繪畫呢？負着數千年的文化的歷史與國民性的習慣的各地的人，其血管裏的血根本具有各不相同的性質。故其一舉一動，都表出着其地方的個性。就是極些微的尋常茶飯之事，在明者也可從中窺見其數千年來的國民性與文化。猶之看了學校裏一個小孩的服裝與舉動就可推知其身家及家庭的狀況。假定中國風爲X，西洋風爲y，那末中國處處是X的，西洋處處是y的。就拿尋常茶飯之類的小事來論，長袍大袖是中國的風度，輕快短小的洋裝是西洋的表象。朱欄長廊是中國格調，鐵門層樓是西洋的趣味，小至水烟筒與紙烟，酌紹興酒與吞皮酒，無不前者是X的，後者是y的。從人們心底裏流出

來的藝術之一種的繪畫，自然更深切更明顯地表出其文化與國民性的特色了。

一九二六年中秋前一週，為立達學園初中三年級生講述。

（一般）

中國畫的特色

——畫中有詩——

豐子愷

一　兩種的繪畫

繪畫，從所描寫的題材上看來，可分兩種：一種是注重所描寫的事物的意義與價值的，即注重內容的。還有一種的注重所描寫的事物的形狀、色彩、位置、神氣，而不講究其意義與價值的，即注重畫面的。前者是注重心的，後者是注重眼的。注重內容的，在西洋畫，例如達那獨（Leonardo）的最後的晚餐（Last Supper），拉費爾（Raphael）的馬童那（Madonna），是以宗教為題材的。米勒（Millet）的拾遺穗（Gleaners），持鋤的男子（The Man with the Hoe）等，是以勞動，民衆為題材的。洛賽典（Rossetti, D. G.）的裴亞德利堅的夢（Beatrice's Dream）等，是以文

學的浪漫思想爲題材的。在中國畫，例如麒麟閣功臣像，武梁石室的壁畫，是以帝王、聖賢、名士、烈女、戰爭等事爲題材的。魏、晉、六朝的佛像，天尊圖，是以宗教爲題材的。顧愷之的女史箴，是以貴族生活、風教、道德爲題材的。王摩詰的江山雪霽圖，及大部分的中國山水畫，是寄隱遯思想於山水的題材上的。這等畫都注重所描寫的事象的意義與價值，在畫的內面含蓄着一種思想、意義，或主義，訴於觀者的眼之外，又訴於觀者的心。

注重畫面的，如西洋畫中的大部分的風景畫，一切的靜物畫，中國畫中的花卉、翎毛、蔬菓，都是其例。這等畫的目的不在所描寫的事物的意義與價值。只要畫面的筆法、設色、布局、形象、傳神均優秀時，便是大作品。故賽尙痕(Cézanne)畫的一塊布和幾隻蘋菓，賣給美國的資本家値許多金鎊。唐伯虎畫的兩隻蟹要當幾百兩銀子，日本某畫家畫的三粒豆要買六十塊錢，使得一班商人橋舌，驚問『一粒豆値二十圓』？

這兩種繪畫，雖然不能概括地評定其孰高孰下，孰是孰否，但從繪畫藝術的境界上講起來，其實後者確係繪畫的正格，前者到是非正式的，不純粹的繪畫。甚麼緣故呢？繪畫是眼的藝術，重在視覺美的表現。極端地講起來，不必有自然界的事象的描寫，無意義的形狀、線條、色彩的配合，像圖案畫，或老畫家的調色板，漆匠司務的作裙，有的也能由純粹的形與色惹起眼的美感，這纔是絕對的繪畫。但這是窮探理窟的話，不過借來說明繪畫藝術的注重視覺美罷了。所以不問所描的是甚麼事物，其物在世間價值如何，而用線條、色彩、構圖、形象、神韻等畫面的美來惹起觀者的美感，在這論點上可說是繪畫藝術的正格。回顧功臣圖，武梁祠壁畫，其實是政治的記載；釋迦像、天尊像、耶穌、聖母，其實是宗教的宣傳；持鋤的男子及一切貧民，勞工的描寫，其實是民主主義的鼓吹；歸去來圖，寒江獨釣圖，其實是隱逸思想的謳歌。這等都是借繪畫作手段，或者拿繪畫來和別種東西合併，終不是純粹的正格的繪畫。微小的無意義的一粒豆，一片布，一隻蟹，到是接近的繪畫

的正格。

中國與西洋雖然都有這兩類的繪畫，但據我所見，中國畫大都傾向於前者。西洋畫則大都傾向的後者，且在近代的印象派，純粹繪畫的資格愈加完備。請陳其理由：

中國畫中雖也有取花卉、翎毛、昆虫、馬、石，等爲畫材的，但其題材的選擇與取捨上，常常表示着一種意見，或含蓄着一種象徵的意義。例如花卉中多畫牡丹，梅花等，而不歡喜畫無名的野花，是取其濃豔可以象徵富貴，淡雅可以象徵高潔。中國畫中所謂梅蘭竹菊的『四君子』，完全是士君子的自誡或自頌。翎毛中多畫鳳凰、鴛鴦，昆蟲中都畫蝴蝶，也是取其珍貴、美麗，或香艷，風流等文學的意義。畫馬而不畫豬，畫石而不畫甎瓦，也明明是依據物的性質品位而取捨的。唯其含有這等「畫面下」的意義，故可說是傾向於第一種的。

回顧西洋畫，歷來西洋畫的表現手法，例如重形似的寫實，重明暗的描寫，重透

視的法則，已是眼的藝術的傾向。至於近代的印象派，這側向尤趨於極端，全無對於題材選擇的意見，布片、油罐頭、舊報紙，都有入畫的資格。例如前期印象派，極端注重光與色的描出。他們只是關心於畫面的色彩與光線，而全然不問所描的爲何物。只要光與色的配合美好，布片、蘋菓，便是大作品的題材。這班畫家，彷彿只有眼而沒有腦。他們用一點一點，或一條一條的色彩來組成物體的形，不在調色板上調勻顏料，而把數種色條或色點並列在畫面上，以加強光與色的效果。所以前期印象派作品，大都近看混亂似老畫家的調色板或漆匠司務的作裙，而不辨其所描爲何物。遠遠地朦朧地望去，纔看出是樹，是花，是器或是皿。印象派的始祖莫南 (Monet) 所發表的第一次標樹印象派旗幟的畫，畫題是日出的印象 (Impression: Soleil levant)，畫的是紅的，黃的，各色的條子，遠望去是朝陽初升時的東天的鮮明華麗的模樣。印象派的名稱，就是評家襲用這畫題上的『印象』二字而爲他們代定的。像這類的畫，趣味集中於『畫面上』的形象、色彩、布置、氣象等『直感的

」美，而不關心所描的內容；且靜物畫特別多，畫家就近取旁身的油罐頭、布片、器具、蘋菓一類的日常用品爲題材，全無選擇的意見，也無包藏象徵的或暗示的意義。故比較中國的花卉、翎毛、昆虫等畫，更接近於純粹繪畫的境域。我寫到這裏，舉頭就看見壁上掛着的一幅印象派作品，谷訶（Gogh）的自畫像。谷訶在這畫中描着右手持調色板，左手執筆而坐在畫架前自己的肖像。這想來是因爲自畫像對鏡而畫，鏡中的左右易位，故調色板拿在右手裏，筆拿在左手裏了。據我所知，右手執筆是東西洋一般的共通的習慣。這幅畫忠於鏡中所見的姿勢的寫實，而不顧左右易位的事實的乖誤。這種注重形式而輕視意義的辦法，僅見於印象派繪畫。倘不是谷訶有左手執筆右手持調色板的奇習，這正是我現在的論證的一個好例了。

這兩種傾向孰優孰劣，孰是孰非呢？却不便分量地批判，又不能分量地批判。在音樂上有同樣的情形：不描寫客觀的事像而僅由音的結合誘起美感的，不用題名的樂曲，名爲純音樂（pure music）或絕對音樂（absolute music），其描寫外界事象

，而標記題名如月光曲、英雄交響樂等，名爲標題樂（program music）。純音樂與標題樂，各有其趣味，不能指定其孰優孰劣，孰是孰非。同樣，繪畫底注重形式與注重內容也各有其價值，不能分量地批判，只能分論其趣味。注意文學的意義的繪畫，與描寫事象的標題樂，其實就是在繪畫中與音樂中羼入一點文學。在嚴格的意義上，是繪畫與文學，音樂與文學的綜合藝術。純粹的繪畫，純粹的音樂，好比白麵包，羼入文學的意義的繪畫與音樂好比葡萄麵包。細嚼起白麵包來，有深長的滋味，但這滋味只有易牙一流的味覺專家能領略。葡萄麵包上口好，一般的人都歡喜吃。拿這譬喻推論繪畫，純粹畫趣的繪畫宜於專門家的賞識，羼入文學的意義的繪畫適於一般人的胃口。試拿一幅賽尙痕的靜物畫布片與蘋菓，和米勒的晚鐘並揭起來，除了幾位研究綫，研究 touch（日本人譯爲筆觸）的油畫專家注意賽尙痕以外，別的人——尤其是文學者——恐怕都是歡喜晚鐘的罷！

所以我的意見，繪畫中羼入他物，須有個限度。拿繪畫來作政治記載，宗教宣傳

，主義鼓吹的手段，使繪畫為政治宗教，主義的奴隸，而不成為藝術，自然可惡！然因此而絕對杜絕事象的描寫，而使繪畫變成像印象派作品的感覺的遊戲，作品變成漆匠司務的作裙，也太煞風景了！人生的滋味在於生的哀樂，藝術的福音在於其能表現這等哀樂。有的宜乎用文字來表現，有的宜乎用音樂來表現，又有的宜乎用繪畫來表現。這樣想來，在繪畫中描點人生的事象，寓一點意思，也是自然的要求。看到印象派一類的繪畫，似乎覺得對於人生的關念太少，引不起一般人的興味。因此謳歌思想感情的一類中國畫，近來牽惹了一般人的我的注意。

二 畫中有詩

『畫中有詩』，雖然是蘇東坡評王維的畫而說的話，其實可認為中國畫的一般的特色。

中國畫所含有的『詩趣』，可分兩種看法：第一種，是畫與詩的表面的結合，即

用畫描寫詩人所述的境地或事象，例如歸去來圖依據歸去來辭之類；或者就在畫上題詩句的款，使詩意與畫意，書法與畫法作成有機的結合。如宋畫院及元明的文人畫之類。第二種看法，是詩與畫的內面的結合，即畫的設想、構圖、形狀、色彩的詩化。中國畫的特色，主在於第二種的詩趣。第一種的畫與詩的表面的結合，在西洋也有其例。最著的如十九世紀英國的新拉費爾前派（New Pre-Raphaelitism）的首領洛賽典（Dante Gabriel Rossetti, 1829-1882）的作品。他同我們的王維一樣，是一個有名的英詩人兼畫家。他曾畫莎翁劇中的渥斐利亞，又畫但丁神曲中的斐亞德利

陰陽面，故四面圓滿。那曉得這『無凹凸』正是中國畫表現法的要素。無凹凸，是重『線』的結果。所以重線者，因爲線是可以最痛快最自由地造出夢幻的世界的。中國畫家愛把他們所幻想而在現世見不到的境地在畫中實現。線就是造成他們的幻想世界的工具。原來在現實的世界裏，單獨的『線』的一種存在是沒有的。西洋畫描寫現世，故在西洋畫中（除了模仿中國畫的後期印象派以外）線不單存在，都是形的界限或輪廓。例如水平線是天與海的形的界限，山頂是山的形的輪廓。雖然也有線，但這線是與形相關聯的，是形的從屬，不是獨立的存在。只有在中國畫中有獨立存在的線。這『線的世界』，便是『夢幻的世界』。

做夢，大概誰也經驗過：凡在現實的世界中所做不到的事，見不到的境地，在夢中都可以實現。例如莊子夢化爲蝴蝶，唐明皇夢遊月宮。化蝴蝶，遊月宮，是人所空想而求之不得的事，在夢中可以照辦。中國的畫，可說就是中國人的夢境的寫眞。中國的畫家大都是文人士夫，騷人墨客。隱遯、避世、服食、遊仙一類的思想，

差不多是支配歷來的中國士人的心的。王摩詰被安祿山捉去，不得已做了賊臣，賊平以後，弟王縉爲他贖罪，復了右丞職。這種濁世的經歷，在他有不屑身受而又無法避免的苦痛。所以後來自己乞放還，棲隱在輞川別業的水木之間，就放量地驅使他這類的空想。假如他想到：最好有重疊的山，在山的白雲深處結一個廬，後面立着百丈松，前面臨着深淵，左面掛着瀑布，右面聳着怪石，無路可通；我就坐這廬中，嘯傲或彈琴，與人世永遠隔絕。他就和墨伸紙，頃刻之間用線條在紙上實現了這個境地，神遊其間，藉以澆除他胸中的隱痛。這事與做夢有甚麽分別？這畫境與夢境有甚麽不同呢？試看一般的中國畫：人物都像偶像，全不講身材四肢的解剖學的規則。把美人的衣服剝下，都是殘廢者，三星圖中的老壽星如果裸體了，頭大身短，更要怕死人。中國畫中的房屋都像玩具，石頭都像獅子老虎，蘭花會無根生在空中，山水都重重疊疊，像從飛艇中望下來的光景，所見的却又不是頂形而是側形。凡西洋畫中所講究的遠近法，陰影法、權衡法（proportion），解剖學，在中國

畫中全然不問。而中國畫中所描的自然，全是現世中所見不到的光景，或奇怪化的自然。日本夏目漱石評東洋畫爲『grotesque』的趣味。grotesque（奇怪）的境地，就是夢的境地，也就是詩的境地。

我看到中國的舊戲與新式的所謂『文明戲』，又屢屢感到舊戲與中國畫的趣味相一致，新戲與西洋畫的趣味相一致。這眞是一個很有趣的比喻。舊戲裏開門不用眞的門，只要兩手在空中一分，脚底向天一翻；騎馬不必有眞的馬，只要裝一裝腔；吃酒不必眞酒，眞吃，只要拿起壺來遶一個拋物線，仰起頭來把杯子一倒；說一句話要搖頭擺尾地唱幾分鐘。如果眞有這樣生活着的一個世界，這豈不也是grotesque的世界？與中國畫的荒唐的表現法比較起來，何等地類似！反之，新戲裏人物、服裝、對話，都與日常生活一樣，背景愈逼眞愈好，騎馬時舞臺上跑出眞的馬來，吃酒吃飯時認眞地吃，也都與現世一樣。比較起西洋畫的實感的表現法來，也何等地類似！

實際的門與馬固然眞切而近於事實，但空手裝腔也自有一種神氣生動的妙趣，不像眞的門與眞的馬的笨重而煞風景；對唱固然韻雅，但對話也自有一種深切濃厚的趣味，不像對唱的爲形式所拘而空泛。故論到畫與詩的接近，西洋畫不及中國畫；論到劇的趣味的濃重，則中國畫不及西洋畫。中國畫妙在清新，西洋畫妙在濃厚；中國畫的暗面是清新的惡稱空虛，西洋畫的暗面是濃厚的惡稱苦重。於是稱得到這樣一個結論：

『中國畫是注重寫神氣的。西洋畫是注重描實形的。中國畫爲了要活躍地寫出神氣，不免有時犧牲一點實形；西洋畫爲了要忠實地描出實形，也不免有時抹殺一點神氣。』

頭大而身傴僂，是壽星的神氣。年愈高，身體愈形傴僂短縮而婆娑；壽星千齡萬歲，畫家非盡力畫得身材縮短龐大，無以表出其老的神氣。按之西洋畫法上的所謂解剖學，所謂『八頭畫法』，(eight heads 男身自頂至踵之長爲八個頭之長。中國

畫中的老壽星恐只有三四頭。）自然不合事理了。又山水的神氣，在於其委曲變幻的趣致。爲了要寫出這趣致，不妨層層疊疊地畫出山、水、雲、樹、樓、臺，像『山外淸江江外沙，白雲深處有人家』或『山外青山樓外樓』一類的詩境。遠近法（Perspective）合不合。實際上有無這風景，正不必拘泥了。蘇東坡所謂『畫中有詩』，就是這個意思罷！

以上所論，就是我上面所說的第二種看法，畫與詩的『內面的結合』。這是中國畫的一般的特色。第一種看法，畫與詩的表面的結合，在後面說的宋畫院及元明以後的文人畫中，其例甚多。中國畫之所以與詩有這樣密切的關係者，是文化的背景所使然。推考起來，可知有兩種原因：第一，中國繪畫在六朝以前一向爲政治、人倫、宗教的奴隸，爲羈絆藝術的時期很長久。因此中國的大畫家差不多盡是文人或士大夫，從事學問的人，歡喜在畫中寓一種意義，發洩一點思想。看畫的人也養成了要在畫中追求意義的習慣。第二，宋朝設立畫院，以畫取士，更完成了文人士夫

的畫風。分述如下：

三　文人畫家與王維

中國畫家之所以多文人士夫者，是因爲中國畫久爲羈絆藝術的原故。我國的繪畫，在六朝以前全是羈絆藝術。遠溯古昔，周朝明堂的四門墉上畫堯舜桀紂的像，及周公相成王之圖，以供鑒戒。孔子看了徘徊不忍去，對從者說「此周之所以盛也」。漢宣帝命畫功臣十一人像於麒麟閣，以旌表士大夫功勳。元帝命毛延壽畫王昭君等後宮麗人，以便召令。後漢明帝命畫佛像，安置於陵廟，又命於白馬寺壁上畫千乘萬騎遶塔三匝圖。光武帝陳列古聖賢后妃像於樓臺，以爲鑒戒標目。靈帝、獻帝，均於學門禮殿命畫孔子及七十二弟子像。順帝命作孝子山堂祠石刻，記載戰爭風俗等故事。桓帝命作武梁祠石室的刻畫，刻的也是神話，歷史，古代生活狀態。這等各時代的繪畫的重大作品，都是人倫的補助，政教的方便，又半是建築物上的裝

飾。

到了六朝，方始漸漸脫却羈絆，發生以美爲美的審美的風尙。爲我國繪畫的自由藝術的萌芽。然而那時候，春秋戰國之世的自由思想的結晶的老子教，漸漸得勢了。就造成了當時的山水畫的愛自由，好自然的風尙。當時畫家特別歡喜畫龍，爲牠有無限變幻，而能顯自然的力。他們歡喜畫龍虎鬬，暗寓物質爲靈魂的苦戰與衝突的意義。六朝以後，繪畫雖脫離羈絆而爲自由藝術，然在繪畫中表現一種思想或意義，永遠成了中國畫的習慣。因此執筆者都讓文人士夫。純粹的畫工，知名者極少。

中國的大畫家，大都是文人、士夫、名士，或隱者。從自由藝術的時代——六朝——說起，我國最早的大畫家東晉的顧愷之，就是一個博學宏才的人，精通老莊之學的。他的最大作品，便是女史箴圖卷（描寫張華的女史箴的）與洛神賦圖卷（描寫曹植的洛神賦的）。同時的謝安，是宰相畫家。王廙及其從子書家王羲之，子畫

家王獻之。都是風流高邁的名士。戴家父子，戴逵、戴勃，是全家隱遁的。六朝的畫家中，宗炳、王微二人正式地開了文人士夫畫的先聲。他們是山水名手，又作畫敍文一篇，相偕隱於煙霞水石之間，弄丹青以自娛，爲中國正式的 amateur 畫家的先鋒。唐代開元三大家，吳帶當風的吳道玄，北宗畫祖的李思訓，南宗畫祖的王維，統是有官爵的。吳是內教博士。李是唐宗室，以戰功顯貴，官武衞大將軍。王是進士，官尙書右丞。故世稱南北宗畫祖的『李將軍與王右丞』。在宋代，特別獎勵繪畫，優遇畫人，文人士夫的畫家更多。如米元章及其子米友仁，都是書畫學博士。馬遠、夏珪、梁楷，都爲畫院待詔，賜金帶。元代的趙子昂卽趙孟頫，封魏國公，又爲當時學界第一人。明代畫家多放浪詩酒的風流才子，像唐寅、祝枝山、文徵明，是其著者。董其昌兼長書畫，亦有官爵。細查起中國繪畫史來，就可知中國畫家不是高人隱士，便是王公貴人。中國畫隆盛期之所以偏在兵馬倉皇的時代，如六朝、五代、南宋者，恐怕就是爲了他們視繪畫與詩文一樣，所以『窮而後工』的罷

！不過從來的畫人中，詩與畫兼長而最有名的，要推王維。『畫中有詩』的榮冠，原只能加在他頭上。他實在是中國畫的代表的畫家。現在略敍其生涯與藝術於下。

王維字摩詰，是太原人。玄宗開元九年擢第進士，官尙書右丞。奉事他母崔氏很孝，據說居喪時『柴毀骨立，殆不勝喪服』。摩詰通諸藝，詩人的地位與李杜並駕，爲當時詩壇四傑之一。所以當時的權門富貴，都拂席相迎，寧王、薛王，尤其尊重他如師友。安祿山反，王摩詰爲賊所捕，被迎到洛陽，拘留他在普施寺。安祿山曉得他的才能，強迫他做了給事中。因之賊平之後，他就以事賊之罪下獄。幸而他的弟王縉自願削刑部侍郎職以贖兄罪。王摩詰得復右丞官職。後來他上書陳自己五短及其弟五長，乞放還。棲隱於輞川別業的水木琴書之間，悠悠地度其餘生。他妻死後不再娶，孤居一室凡三十一年，隔絕塵累。他們兄弟均深信佛法，平居常蔬食，不茹葷血。隱居之間，襟懷高曠，魄力宏大，於畫道頗多創意，渲淡墨法，就是他的創格。故當時的畫家都說他是『天機到處，學不可及』的。蘇東坡說：『味摩

詰之詩，詩中有畫；觀其畫，畫中有詩』。他的畫，都是『無聲詩』。後世文人，都學他的畫風。中國繪畫史上的文人畫家的位置就愈加鞏固了。

看了王摩詰的大作江山雪霽圖，使人自然地想起他的

『江流天地外，山色有無中。』（漢江臨眺）

的兩句詩。而因了蘇東坡一句話，我回想起他別的詩來，似乎覺得果然處處有畫境了。他自從棲隱於輞川別業以後，對於自然非常愛好，每當臨水登山，對落花啼鳥，輒徘徊不忍去。因此可知他是非常富於情感的人。所以他的畫，卽如江山雪霽圖中所見，都像春日地和平，像 Utopia 的安逸，絕無激昂的熱情。原來他爲人也如此：當他被安祿山所捕的時候，他只是私誦

『萬戶傷心生野煙，百官何日再朝天？秋槐花落空宮裏，凝碧池頭奏管弦。』

（私成口號示裴迪）

『私成口號』者，就是不落稿而口吟，竊自悲傷，並不起而反抗運命。被強迫做

給事中，他也並不認爲『有辱宗廟社稷』而堅拒。然這詩已從他心中吐露着他的失國的悲哀。我以爲這與李後主的『最是倉皇辭廟日，教坊猶奏別離歌，揮淚對宮娥』。同一態度。這也是一格；豈必駡賊而死，或自刎於宗廟，纔算忠臣聖主呢？『甚麽宗廟，社稷，骯髒的東西！只有情是眞的，善的，美的』！我不禁要爲王摩詰與李後主的失節竭力辯護。

王摩詰的詩中，畫果然很多。而且大都是和平的與纖麗的風景畫。據我所見，除了一幅

『回看射鵰處，千里暮雲平。』（觀獵）

壯美以外，其他多數是和平的，Utopia 的世界。如

『人閒桂花落，夜靜春山空。』（鳥鳴澗）

『返影入深林，復照青苔上。』（鹿柴）

『家住水西東，浣紗明月下。』（白石灘）

『林深人不知，明月來相照。』（竹里館）

『隔浦望人家，遙遙不相識。』（南垞）

『明月松間照，淸泉石上流。』（山居秋日）

『落花寂寂啼山鳥，楊柳靑靑渡水人。』（寒日汜上作）

『漠漠平沙飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝。』（積雨輞川）

還有數幅是纖麗的：

『竹喧歸院女，蓮動下漁舟。』（山居秋日）

『澗戶寂無人，紛紛開且落。』（辛夷塢）

『萬鶯弄不足，啣入未央宮。』（左掖梨花）

以上數例，不過是我在手邊的唐詩裏面隨便檢出來的。想來他的『無形畫』一定不止這幾幅；且我所看中的在讀者或不認爲適當，也未可知。然他的詩中的多畫，是實在的。

至於他的畫，可惜我所見太少，不能饒舌。惟翻閱評論及記載，曉得他的畫不是忠於自然的再現的工夫的，而是善托其胸中詩趣於自然的。他是把自己的深的體托自然表出的。他沒有費數月刻劃描寫嘉陵江三百餘里山水的李思訓的工夫，而有健筆橫掃一日而成的吳道子的氣魄。這是因爲描寫胸中靈氣，必然用卽興的 Sketch 的表現法。想到一丘，便得一丘，想到一壑，便得一壑，這眞是所謂『畫中有詩』。

據評家說，王維平生喜畫雪景、劍閣、棧道、羅網、曉行、捕魚、雪渡、村墟等景色。他的山水是大自然的敍事詩。他所見的自然，像他的人，沒有狂暴、激昂，都是穩靜、和平。他的水都是靜流，沒有激湍。他的舟都是順風滑走的，沒有飽帆破浪的。他的樹木都是疏葉的，或木葉盡脫的冬枯樹，沒有鬱鬱蒼蒼的大木，也沒有巨幹高枝的老木。他的畫中沒有堂堂的樓閣，只有田園的茅屋，又不是可以居人的茅屋，而是屋自己獨立的存在，不必有窗，也不必有門，卽有窗門，也必是鎖閉着的。這等茅屋實在是與木石同類的一種自然。他畫中的點景人物，也當作一種

自然，不當作有意識的人，不必有目，有鼻，或竟不必有顏貌。與別的自然物同樣地描出。總之，他的畫的世界就是他的詩的世界。故董其昌說他的江山雪霽圖爲『墨皇』，又說『文人畫自王右丞始』。因爲後世文人，仿王摩詰之流者甚衆，造成了『文人畫家』的一個流派。但後世文人畫家，多故意在畫中用詩文爲裝飾，循流忘源，漸不免失却王維的『畫中有詩』的眞義。至下述的趙宋畫院，更就畫題攢刻劃，有意地硬把文學與繪畫拉攏在一塊。充其過重機敏智巧的極端，繪畫有變成一種文藝的遊戲或謎語之虞。像下述的畫院試題一類的辦法，當作繪畫看時，未免嫌其多含遊戲的或謎語的分子。不如說是另一種文學與繪畫的綜合藝術，倒是一格。

四　宋畫院——綜合藝術

宋朝設立畫院，以畫取士。當時政府的獎勵繪畫，優遇畫家，爲古今東西所未有。徽宗皇帝非常愛好文藝，又自己善畫。故畫院之制雖在南唐早已舉行，到了宋朝

而規模大加擴張了。當時朝廷設翰林圖畫院，分待詔、祇候、藝學、畫學正、學生、供奉諸階級，以羅集天下的畫人。畫院中技藝優秀的，御賜紫袍，佩魚。又舉行考試，以繪畫取士。其法，勅令公布畫題於天下，以課四方畫人。凡入選，就做官。所以那時候的畫家，實在是『畫官』，坐享厚祿，比現在賣畫的西洋畫家要闊綽得多。這實在是照耀中國繪畫史的一大盛事！

畫院的試法，非常有趣：用一句古詩爲試題，使畫家巧運其才思，描出題目的詩意。據我所見聞，有幾個例：

畫題：踏花歸去馬蹄香

這畫題的『香』字很難描出，而且不容易描得活。有一個畫家畫一羣蝴蝶逐馬蹄飛着，就把『香』字生動地寫出了。又如

畫題：嫩綠枝頭紅一點，惱人春色不須多。

一般畫家都描花卉樹木，表出盛春的光景，以傳詩意。但都不中選。入選的一人，

畫的是一個危亭，一個紅裳的美人如有所思地憑在亭中的欄杆上，與下面的綠柳相照映。

畫題：蝴蝶夢中家萬里，杜鵑枝上月三更。

王道亭入畫院時，所課的是這畫題。他的畫材是漢朝的蘇武被虜入朔方的光景：畫抱節的蘇武在滿目蕭條的異國的草原上牧羊，以腕倚枕而臥，又畫雙蝶彷彿飛舞於其枕畔，以表示其故國之夢的濃酣。又畫黑暗的森林，被明月的光照着，投其枝葉樹幹的婆娑的影於地上，描出在枝泣血的子規的訴月的樣子。我又記得幼時聽人說過同樣的幾例，如

畫題：深山埋古寺

雖然不知是否宋畫院試題，但也是一類的東西。畫家中有的畫深山古木，中間露出一寺角。有的畫一和尙站在深山叢林之中。但都不中選。其一人畫深山與澗水，並無寺角表露，但有一和尙在澗邊挑水，這畫就中了選。因爲露出寺角，不算埋，於

埋字的描寫未見精到；和尙站在山中，也許是路過或遊覽，裏面未必一定有寺。今畫一和尙擔水，就中確定其中必有埋着的古寺了。

畫院試法，自然不是宋代一切畫法的代表。然其爲當時一種盛行的畫風，是無疑的。考其來因，亦是時代精神，思潮風尙所致：宋朝文運甚隆，學者競相發揮其研究的精神。耽好思索，理學因之而臻於大成。這時代的學術研究，爲中國思想史上一大關鍵。當時非儒教的南方思想，達於高潮。一般學者均重理想，歡喜哲學的探究，對萬事都要用『格物致知』的態度來推理。因之繪畫也蒙這影響，輕形實而重理想了。這種畫院試法，便是其重理想的畫風的一面。

看了這種畫法，而迴溯文畫家之祖的王維的畫風，可顯見其異同。王維的『畫中有詩』，是融詩入畫，畫不倚詩題，而可獨立爲『無聲詩』。反轉來講，『詩中有畫』也就是融畫入詩，詩不倚插畫，而可獨立爲『有聲畫』。宋畫院的畫風，則畫與詩互相依賴。卽畫因題句而忽然增趣，題句亦因畫而更加活現，二者不可分離。

例如踏花歸去馬蹄香一畫，倘然沒有詩句，畫的一個人騎馬，地下飛着兩隻蝴蝶，也平常得很，沒有甚麼警拔；反之，倘沒有畫，單獨的這一句七言詩，也要減色得多。至如深山埋古寺，則分離以後，畫與詩竟全然平庸了。所以這類的畫，不妨說是繪畫與文學的綜合藝術。試看後來，倪雲林之輩就開始在用書法在畫上題款。據芥子園畫傳所說：『元以前多不用款，或隱之石隙。……至倪雲林，書法遒逸，或詩尾用跋，或後附詩。文衡山行款清整，沈石田筆法灑落，徐文長詩奇拔，陳白陽題精卓，每侵畫位』。題款侵畫位，明明是表示題與畫的對等地位。且他們講究『行款清整』，『筆法灑落』，『詩奇拔』，則又是書法、詩文、繪畫三者的綜合了。

綜合藝術與單純藝術孰優孰劣，不是我現在要講的問題。繪畫無論趨於單純、綜合，都是出於人類精神生活的自然的要求，不必分量地評定其孰高孰下。宋畫院的畫風，其極端雖然不免有遊戲的，謎語的分子，然就大體而論，也自成一格局。這

猶之文學與音學相結合而表現的中國的詞、曲，西洋的歌曲（Lieder 即普通學校裏教唱的歌曲）。王摩詰的畫，融化詩意於畫中，猶之融化詩意於音樂中的近代標題樂（program music）。音樂不俟文學的補助，而自能表出詩意。至於前面所舉的盤、布片、蘋菓、豆、油罐頭，——嚴格地說，圖案模樣，——則單從畫面的形色的美上鑑賞，可比之於音樂中的純音樂（pure music），即絕對音樂（absolute music）。歌曲、標題樂、絕對音樂，是音樂上的各種式樣，各有其趣味。則繪畫上自然也可成各種式樣，有各種趣味。那是音樂與文學的交涉，這是繪畫與文學的交涉。

這種畫風，正是中國繪畫所獨得的特色。在西洋繪畫中，見不到這種趣味。關於宗教政治的羈絆藝術的繪畫，在西洋雖然也有，然與文學綜合的畫風眞少得很。即使有，也決不像中國的密切結合而佔有畫壇上的重要的位置。據我所知，西洋名畫家中，只有前述的新拉費爾前派的洛賽典專好描寫文學的題材，其所畫的莎氏比亞的哈孟雷特中的渥斐利亞，但丁的神曲裏的斐亞德利堅，體裁相當我國的歸去來圖

、赤壁之遊圖之類。然新拉費爾前派只在十九世紀中葉的英國活動一時，不久就為法國的印象派所壓倒，從此湮沒了。試看一般西洋畫上的畫題：如持鋤的男子、坐在椅子上的女等，倘然拿到中國畫上來做題款，眞是煞風景得不堪了。但配在西洋畫上，亦自調和，絕不嫌其粗俗。反之，在一幅油畫上冠用夕陽煙渚，遠水孤村一類的畫題，或題幾句詩，也怪難堪，如同穿洋裝的人捧水烟筒。東西洋的趣味，根本是不同的。

一九二六年，十月，在江灣立達學園。

（東方雜誌）

國畫之新的研究

陶冷月

作畫之本旨

繪畫佔藝術之重要部分，藝術爲人心理想之命泉，藉自然界之景物，而湧出流露，以表現其美感者也，易言之：卽人類情感的具體表現，吾人生而具知、情、意、道德爲意志之產物，而導吾人入於善之途；科學爲智識之產物，而引吾人入於眞之途；藝術則爲感情之產物，而使吾人入於美之途者也。眞善美三道，實則異途而同歸，且高雅之藝術，多蘊藉之妙，曠世之概，使人對之，發高尙之美感，忘現世之煩悶，正可調劑社會之惡濁，涵養個人之心靈，然則豈可視藝術爲小道，而繪畫爲雕蟲小技，不足重也哉？惟藝術旣爲情感之表現，吾人作畫，應有主觀的情調，存乎其間，不可專事客觀，而爲自然之奴，蓋樹也石也一切自然之物，不過吾人藉以

表現我情感之材料耳，樹石之外，筆墨之內，應有意趣與眞理存乎其間焉！倪高士嘗謂其作畫不過草草數筆，聊寫我胸中之逸氣而已，此語最可玩味，要之吾人作畫，旣取材乎自然界，固不能離自然過遠，然不僅求形下之眞。更當求形上之美，以求表現我之性靈，是作畫之本旨也。

國畫衰退之原因

近時研究國畫之徒，大都專事傳模移寫，爲衰退之一大原因。畫家衣鉢相傳之法，往往專使學者服膺其師一家之畫法，不使之曠觀古今名蹟，參考各家畫法，以廣其見，而所謂能讀萬卷書，行萬里路者，更絕無而僅有，且學者亦不知畫學之淵博與其眞諦，隨意習之，得一知半解，卽不求上進；偶有好古之士，亦始終習一派一家之筆墨，終身爲其桎梏，且黨同伐異，不能虛心以求，無誠心誠意互相研求之習，已不能獨立門戶，而反視變法爲野狐禪，夫世無萬世不變之法，學派沿習，積久

弊生，知其弊而不能變其法，是安知窮則變，變則通之理哉？且也近代師石谷之徒，日見其多，然徒求其跡，而不知石谷之所師，卽得其形式，亦猶石谷畫之印刷品耳，烏足貴哉！況並其形式之未能得，而猶曰吾師石谷，是石谷之奴隸，石谷之罪人也，豈知藝術可以發揮個性，振起獨立之精神耶？

政治與社會之情況，影響於藝術者極大，近數年來，戰亂頻煩，使人無安心習藝之時，而功利之說日盛，亦蒙其害，且社會無眞實之賞鑒家，卽有眞藝術家，亦不能露其頭角，而一二自命鑒賞收藏之士，有眞知灼見者絕鮮，薄今人而厚古人，價高名古，什襲珍藏，轉相矜詡，而畫之精粗，品之眞贋不問也。不肖之徒，因是仿製作僞，藉以牟利，甚有以畫家自命之輩，亦傳模移寫，魚目混珠，且私以語人曰：此爲余所仿製，某也精於賞鑒者，且亦視爲眞本，自詡其亂眞之能，以爲得意，吁！是何以異乎竊盜者之自矜其狡獪耶？然誰實致之，不能不歸罪於無知之鑒賞家矣。方今統一初成，百事維新，學校教育，亦漸能注意藝術，今後習畫之士，或可

以得一完備研究之所，而亦深願吾人心理之能革新，有眞正之鑒賞家出，乃能有眞實之藝術家生焉，至若青年學子，惑於西畫寫實之逼眞，而不解國畫之眞趣，因此習西畫者多，而習國畫者日少，是亦不可謂非國畫衰退原因之一也。

習筆要通六法

古今名人論畫法之說極多，研究之初，自宜依法練習，積久工深，經驗自得，所謂六法者，一以筆端注之曰點，二以筆直往而觸之曰捽，三以筆頭特下指之，彷彿乎點而用力曰擢，四側筆帶水刷之曰拖，澹筆橫臥惹而取之曰皴，以水墨澤而抹之曰刷，淡墨重疊六七次，加而深厚之曰斡，擦以水墨，再用筆拭，而淋漓使人不知十數次點染者曰渲，余意再加鈎、畫、寫、描、擦、劈、染、襯、漬、分，十法，習而熟之，則用筆用墨之能事盡矣。(用曲線描而見力者曰鈎，用直線引筆分界曰畫，似作隸篆，似行草書，隨筆畫來之曰寫，用柔順之線模出之曰描，用乾筆觸而摩

之曰擦，用有力之筆自上而下，勢如利劍以破山石曰劈，就縑素本色，縈拂以瀋墨與水作烟光雲影，使全無筆墨蹤跡曰染，露筆墨蹤跡而成雲縫水痕曰漬，瀑布有縑素本色但以焦墨暈其旁曰分，山凹樹隙，微以淡墨筆筆成氣以顯出其主的之物曰襯）。

六法者氣韻生動，骨法用筆，應物寫形，隨類傳彩，經營位置，傳模移寫是也。骨法以下五端，可以學而成，氣韻必在生知，然藝術之本質，即在氣韻，畫家正宜默契神會，終身注意之耳。至若用筆之正鋒側鋒，各有家數，倪高士大癡俱用側筆，山樵仲圭，俱用正鋒，然用側者亦間用正，用正者亦間用側，正鋒易渾厚，側筆見靈鬆，要在人之善用焉而已。

慎擇古法以爲入門之徑

既知筆墨六法之大意，可進而師法古人，以爲入門之途徑，然自古名家，何可勝

數，各立門戶，筆法不同，而我人性格，自亦各異，物各有嗜，未能強同，擇古人之與我個性近者而習之，則自事半而功倍，苟習之不察，誤擇古人之與我個性不相同者，則自事倍功半，而曰我性之不近畫，不能習繪事，實自欺耳！蓋精密者使之習粗率，豪放者強之學細屑，未有不索然乏味，望而去之者，然適其性者習之，正可以爲入門之途徑焉。

研究各家畫法以爲參考並矯正個性之偏以補其短

學者既就個性之所近，擇一家法習之，以入其門矣，更不能不研究各家畫法，歷代畫家師承授受之所自，畫法變遷之原因，門戶既成必各有是處，廣訪前人之佳作，悉心研究，始能取衆人之長，而集其大成，石谷嘗曰以元人筆墨運宋人邱壑，而澤以唐人之氣韻，乃爲大成，卽斯意耳。且豪放之短爲粗率，精密之偏在細屑，不矯正其偏，終不能補其所短，壯健之作，正可補精密者之短。而免其細屑；精能之

品，適足矯豪放者之偏，而去其粗率，初則因其材以誘之，繼則察其缺以補之，基礎既固，自易上達。

崇個性師造化友古人

既明古人各家畫法之不同，宜比較其得失，捨短取長，以爲吾用，是進而以古人爲友矣，不拘拘於古人成法，不專事模仿，不爲古人之奴，蓋欲學古人，不可不知古人之所自，學四王，當先知四王之所由出，學明人畫，須先知元人筆墨，師元人畫，必先知宋人跡，師宋人尤須知唐人作風，取法乎上，始得乎中，知其然而不知其所以然，豈能眞知？師古人不當專師其跡，宜先師其意，以明古人之所以爲古人，且古人以造化爲師，以吾心爲法，天然圖畫，多入古人粉本，則何嘗不可以爲吾之畫材耶？苟能精密觀察自然，則雖一花一木，辨其枝葉之異同，詳其生態之情狀，旣得我心，自能應手，然我自有我在，當以我心爲法，則我之個性始能自然流露

於畫面，而不失作畫之本旨，故曰崇個性，師造化，而以古人爲友，三者不可偏廢，而庶幾乎可以近道矣。

書畫相通

我國書法，始於象形，書畫起源，本已相通，三代秦漢魏晉以來，書家輩出，筆法完備，都可通之於畫，元趙松雪自題竹石詩曰：石如飛白木如籀，寫法還於八法中，若是有人能會此，方知書畫本來同，柯九思論畫竹，寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股屋漏痕之遺意，南唐李後主用金錯書法畫竹，王黃鶴亦用篆隸法雜入皴中，蓋能寓書法於畫法，則畫中更覺不簡單，非僅在畫之範圍內用功，便可了事，尙須從他種方面研究始能出色。

讀萬卷書行萬里路以深學養而廣見識

董文敏言讀萬卷書行萬里路，始可以與論畫，甚矣畫道之難言也！我人既知表現性靈之可貴，則讀書以養我氣，增我識，高潔我性情，涵養我道德，不可以忽也，且不僅古今中外文哲之學，與藝術有密切之關係，卽研究科學之畫，亦未嘗無有補畫道者也，蓋作者之學養深醇，感想既高，畫品乃神，而后觀者所起之情，亦能向上，有高尙之思想，然後可以言表現個性，然後可以言以我心爲法也。我人既知以造化爲師，不可不行萬里路以廣我見，遊歷天下名山大川，偏觀自然之眞相，使宇宙雄奇秀麗之象，悉入我目而印我心，然後丘壑羅胸，信手寫來，無不氣象萬千矣。

形似與寫意

蓋嘗論之東坡詩，「論畫貴形似，見與兒童鄰」，乃玄妙之談耳。若夫初學，捨形似而騖高遠，空言上達而不下學，則何山川鳥獸草木之別哉？若僅拘拘於形似，

而形式之外，別無可取，則照相之類也，將誰以眼爲鏡頭，心爲暗箱哉？然粗心浮氣輕妄之輩，在意塗抹，以醜怪爲能，以荒率爲美，不究形體，不依規矩，以自詡於文人畫之列，則亦自欺欺人耳！自來畫家，均以形似爲能，而文人作畫，偏於寫意，以不求形似爲貴，實則即文人畫之不求形似，其畫樹何嘗不似樹，畫石何嘗不似石，所謂不求形似者，其精神不專注於形似，而性靈感想藉以發揮，其神情超乎物體之外，而寓其神情於物象之中，非若畫工之鈎心鬬角，惟形之是求耳。吾故謂以客觀的現實爲基礎，而以主觀的理想完成之，不去形似過遠，而以寫意出之，其或折衷之論歟？

世界觀念

方今中西學術溝通之期，研究任何學科，不可無世界觀念，歐西各國，素以物質文明著，其藝術自亦蒙其極大之影響，自十九世紀以來，繪畫中心，集於法蘭西，

古典派、浪漫派、自然派、外光派、寫實派、印象派、新印象派等，派別繁多，有百花撩亂之盛況，都以科學之理，研究光色與空氣，其於物象，體驗入微，蓋歐西學科中，如透視學可以明遠近之理，投影學可以知明暗之分，光學可以悉色彩之原理，色彩學可以詳調色之方法，凡是皆爲西畫之要素，亦大可爲我國畫法「他山之助」，而明乎此，則繪月者未嘗不能繪其明，繪雪者未嘗不能繪其清矣，然邇來西洋畫之後期印象派，則又注意於力及線與形勢，并倡言表現個性，不重客觀，專任主觀，則亦漸思擺脫寫實之桎梏，而漸趨寫意矣，殆亦感受東方作風之所致，是亦不可以不知也。

自立門戶以成其學

古之畫家，作者如林，指不勝屈，而能傳之久遠，足爲後世楷模者，要皆別有見地，各能獨闢蹊徑，自立門戶，故吾人學畫，苟專攻練習，不欲超越凡庸，力爭上

流則已；如欲專心致志，造就有成，思與古名大家，相爲頡頏，則既法古人，復師造化，並能崇我個性，且知書畫相通之說，明光影明暗科學之理，究形似寫意之得失，必也進而創爲一格，自立門戶，然後可以完成其所學矣。

（新聞報）

國畫漫談

同　光

年月日，我說不淸，總之自有所謂「國畫」在中國學校中成爲一種科目之日起，「洋畫」也和其他科學一樣，爲中國人士所學習而且被歡迎起來了，因此「國畫」之名，遂應運而生。原這名之所由立，本係別於洋畫而言，譬如有洋貨而後有國貨之名，有洋文而後有國文之名，初固無軒輊於其間也。自國粹家輿，大聲疾呼，始也以保存國粹爲己任，繼也以保存國粹爲提倡，於是國粹便漲了價，甚至連「國糟」也漲了價了。國畫之在今日，本是「一團糟」的，然而因爲叨了國粹家的光，也似乎成爲國粹了。然而，我非國粹家，這篇所談，毫無大聲疾呼要想抬高國畫聲價的意思，雖然國畫自有他許多値得重視和讚賞的地方。不過性有所嗜，數數習之，雖不能工，却能知道一點國畫所以有價値的道理，加以說明而已。又因爲本刊是給「一般」人看的，所以我所說的道理，雖屬淺薄，或者也可以容我隨便說說。

大家知道，國畫可分爲兩派：一派是工匠之畫，一派是文人或說士人之畫。工匠以畫爲專業，文人則以畫爲餘事。我以爲，以畫爲專業的人，總難畫得好畫；而國畫之有價值的必出諸以畫爲餘事的文人之手。——這話自然有語病，因爲好與不好，有價值與無價值，都還沒有明白完善的標準，但是，這不過是「我以爲」的說法而已。換個說法罷，「文人或說士人之畫，可以有好的；而畫工之畫，是斷難有好的。」然而也還是有語病。至於那好與不好的原因，前者爲不專，後者則爲太專。所以，專了也不一定就能好，太專了還是有流弊。畫工之畫，不，即使就是文人之畫，過專之結果，就難免不走入工細，纖纖，精巧的途路上去。這恐怕就是唯一的道路了，就使登峯造極，還只是形似；形似有什麼可貴呢？相傳界作有過一軸畫，「畫一殿廊金碧熀燿，朱門半開，一宮女露半身於戶外，以箕貯果皮作棄擲狀。如鴨脚，荔枝，胡桃，榧，栗，榛，芡之屬，一一可辨，各不相因。」我們雖不及見之，但據親見過的鄧椿的話，也只稱他「最工」，「筆墨精微」，並不稱及其他有何

特長，那也不過是以形似爲能事而已。歐洲的畫，本來是主重寫實的，專以形似爲能事，但是，據說自新的畫派興起以後，這個早已被輕視了，因爲這有照相器可以替代而且最能盡職；何況近來連照相也看輕了這點了，因爲那有眞實的事物在。據此，則當照相器出現以前，工細廉纖精巧之畫，或者還有一畫之意義，今日而還想畫界作那樣的畫，那是眞弄巧舞文，彫琢刻意，卑卑不足道矣。

說到這裏，關於「文人畫」一名詞，還得累贅幾句。民國十年日本東京美術學校教授大村西崖到北平來，他有一篇新草的文人畫之復興，由義甯陳師曾先生替他翻譯成中文；陳先生又自己寫了一篇文人畫之價值。這兩篇論文，第二年就由中華書局印刷發行，合稱中國文人畫之研究，是一本小册子。聽說，這本小册子現已發行第四版了。久矣乎不聞人提起的「文人畫」一名詞，正如這小册子的風行一樣，「重新」又在人們的思想中唇舌上風行起來了。名詞雖是舊有，意義恐怕變新，因爲從「文人畫之復興」，「文人畫之價值」，「文人畫之研究」三語上容易起凡是文人之畫

「必有價值」之一個謬誤的觀念，或者許是想起「文人畫有『復興』與『研究』之『價值』」；因爲高明的國人能夠把「過激」兩字做破題式的文字曰「『激』而曰『過』」，曰『激』猶不可，而況『過』乎」的，而「藝術家」又能畫「鯉躍龍門」教幾尾赤鯉從一架蟠龍的牌樓中飛躍過去也。安見人們從此不把「凡是文人之畫」全看重了呢？又安見文人們從此不以自己的大手筆爲可珍奇了呢？故「文人畫」一詞，詮釋起來，只是「文人之畫」而已，有價值與否，還須另外估定的。雖曰「文人之畫」，「文人之畫可以有好的」，然而那就是說，「文人之畫也有不好的在內」。僅就「文人畫」一名詞，斷不能決定那畫便是有價值的。文人畫之有價值與否，最重要的鑑別，就是看那畫幅中「氣韻」之有無。痛快些說呢，講究氣韻的畫才是好畫。——這一點在中國文人畫之研究中，已儘夠說得透闢了。而我以爲畫工之畫，絕難有氣韻，氣韻僅於文人畫中有存在者。但在一般人的見解，便相信文人之畫都是有氣韻的那就錯了。

在北平有金鞏伯和他的徒子徒孫們所組織的什麼畫會，在上海則有什麼藝術大學

，美術專門的學生，畢業生，在廣東則有近來曾經一度爲東方雜誌所揭櫫的什麼新藝術家，他們的畫，庶幾乎是文人之畫了，然而怎樣？在下不敏，實在不敢人盡恭維。所以然者何？因爲文人畫不必盡好，正因爲他們不能盡有氣韻，雖然他們已自號文人，而且確已被認爲文人。

國畫對於光色明暗遠近凹凸等等，實在最不考求，但能保持他一種特殊超越的地位者，全靠有一種耐人尋味，引人入勝的氣韻。足見古人的話不見得就是不對。謝赫論畫，舉出六法，劈頭一種，就講「氣韻生動」，把「應物象形」「隨類賦彩」等法放在後面，注重主觀的表現，看輕客觀的描寫，這見解實在有獨到之處。

關於「氣韻」的解釋，人人不同，但都沒有具體的話，實在是因爲很難說出具體的話，只能積日累年，默契神會的。現在抄兩條在下面：

「……作最易領會之說明，則所謂『氣』者，即神氣，氣味，意趣，即作者自己之感想；所謂『韻』者，即聲韻之韻。『氣韻』者，氣之韻，作者感想之韻，傳餘響

於作品，如有可聞之謂也。」（文人畫之復興）

「『氣』者，氣味也，『韻』者，態度風致也」（昭昧詹言）

論「氣韻」之由來的話，也很多，最有人稱引的爲郭若虛董其昌二人的話。郭云：

「氣韻必在生知，不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁遊藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫。人品既已高矣，氣韻不得不高。」（圖畫見聞志）

董云：

「氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處。讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，成立鄞鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。」（容臺集）

二家都說氣韻由於「生知」，果爾，則文人工匠，其人於書、無關重輕，那末何以工匠之畫終無氣韻？可見還是「學而知之」之關重要了，所以董氏仍說「有學得

處」，郭氏雖不明說，只說「人品既已高矣，氣韻不得不高」，但人品可以修養，則氣韻仍舊可以學得到的。

大概畫幅中氣韻之有無，關於作者胸襟之廣狹，學問之深淺，思想之豐嗇，才情之長短，品格之高下等等，這些個都是畫外的事，完全看他的學養的工夫如何才能區別進退上下的。陸放翁所謂「汝果欲學詩，工夫在詩外」，猶之乎這個意思也。文人不以作畫爲專業，「其平日之所修養，品格迴出於庸衆之上，故其於藝術也，所發表抒寫者自能引人入勝，悠然起澹遠幽微之思，而脫離一切塵垢之念」，（用陳師曾先生語）故氣韻自然生動，一般畫工們，不必說，號稱文人的北京上海廣東的什麼會員們，藝術家「新藝術家」們，便覺得可笑了。你拾院體畫的唾餘，我學吳昌碩的皮毛，他作日本風的新式畫，或斤斤以刻畫爲工，或以因襲模擬爲能，人格學問，他們不曉得，所以氣韻永遠不在他們的作品上露面，令人坐對，終日索然，雖然他們也有死氣，滯氣，俗氣，市氣，烏烟瘴氣等等氣。雖然號稱文人，而且

確也被人認爲文人，然而與畫工們有何區分呢？

閻立本是一位聲名赫赫的唐代名畫家，國粹家所樂於稱道的，但是聽喏！聽宋人鄭剛中氏的鄭虔閻立本二人的優劣論罷！鄭氏論道：

「虔高才，在諸儒間，如赤霄孔翠，酒酣意放，搜羅物象，驅入豪端，窺造化而見天性，雖片紙點畫，自然可畫；立本幼事丹青，而人物闒茸，才術不鳴於時，雖能摹寫窮盡，亦無佳處。余操是說以驗今人之畫，故胸中有氣味者，所作必不凡；而畫工之筆，終無神觀也。」（北山文集）

十一二年前，寄錢到上海有正書局去買畫册看，其中有一本董玄宰山水册，當時翻讀時覺得極不滿意，嫌他的畫不講道理，樹也不像樹，山也不像山，直以爲比我自己的畫還不如。後來讀畫的能力略略有些長進，才知道當日以流俗人的眼光妄論之非，拿自己去同他有學養的人相比，更是「不揣其本而齊其末」，的辦法，狂妄差錯得可笑了。他是竭力表章文人畫的人，所以他的畫竭力想擺脫工匠畫的窠臼，

絕去世俗的蹊徑，借此保存那「士氣」，所以有「樹如屈鐵，山如畫沙」的說法表現在畫册中的也正是這樣的精神，倒覺得可貴了。國畫之不應專求形似，也正為生怕汨沒了「士氣」。

忽然又轉到形似問題上面去了，但關於形似的話，前人不知說過了多少，我懶得一一稱述了，恕罪恕罪，總之，形似决不重要。但又不是絕對不要，可以畫二十條腿的馬，可以用五角形畫狗，或者儘用一個個的大圓圈兒和小圓圈兒畫人兒的，總之是不把他當做首要，被蘇鬍子「論畫以形似，見與兒童隣」兩語說完了。

前人之畫，最不講求形似的，恐怕要算明末那個廢姓的山人和那個和尙了（苦瓜和尙）。倪迂雖曾自己聲明「艸艸不求形似」，却不及他兩人的膽大，何況他的似蘇似蘆的竹子，我也沒有見過。今人如齊白石的畫，受他們的影響很大，我最愛看，因為其中「有物事」耐看。豐子愷的漫畫集，我也有許多幀愛看的，以為有粉本畫那種艸艸如不經意的自然的風趣，并且還有「吊死鬼」，特別是能以眼前的新事

物入畫。——本來關於他的漫畫，還想多說幾句，但漫畫是發源於國外的，在「國畫漫談」裏談起來，恐怕要引起國際的嚴重交涉呢，於是只得不說了。

模擬國粹家的口吻說，漫畫不過是一種黑白畫，國畫中也有一種「水墨畫」，又有一種「白描法」都是與他同價的高尚純潔的畫法。但古國有「惜墨如金」的名訓，故多講究用淡墨，其實論用墨濃淡，又落入恆蹊了。有藝術的天才與學力的人，濃墨畫還是有他的風格與神韻，做鑒古名畫論略的黃賓虹，昔年在上海爲某畫報所畫的畫稿，我在丏尊先生家中曾看見過三張，都是用濃墨畫的山水，筆意超拔，神趣也是盎盎然的。姚茫父（名華貴州人，現住北京）更能作大幅的濃墨山水，純用燥筆，也很有趣。至於他和陳師曾先生所畫的由北京琉璃廠中同古堂淳菁閣青祕閣幾家鐫刻的銅墨盒銅書尺，也都用濃墨畫的，隨後再由名手刻好，傅上濃度相同的綠漆，其價値不决是僅買幾元洋鈿可以說明的。拿單純的濃墨作畫，正如「淡墨探花」之用淡墨作書，一樣是可以的事。

正因爲國畫之有價值，在把作者優美高尚的感想傳移到畫圖上面去，不但事物的形式不甚注意，連時序也不講求了。實在是，作者有偉大的想像力，時序的繩索，束縛他不住的緣故。譬如吟詩，上一句是「桂花秋皎潔」，是秋景，而下一句却想到了春景，吟成「蘭葉春葳蕤」了。相傳王維畫物，多不問四時，如畫花，往往以桃杏芙蓉蓮花同畫一景，他那張有名的袁安臥雪圖，據說因爲畫得過於興會淋漓了，雪中竟有綠滴滴芭蕉，不比西洋畫要留心那早上晚上春季秋季晴天雨天等呆板板的氣候。

但是，從此洋畫家便振振有辭了，說國畫不合於科學。有心人就想來調和東西藝術，欲以西方藝術之所長補東方藝術之所短。（林風眠先生就是就想來調和的人，看他的東西藝術之前途，東方第二十三卷第十號）。

我常想，沒有生命的畫工之畫，任你如何補救，也是沒有用的，而有價值有生命的國畫，單靠這樣調和，一時也不會有新的大發展。中國畫與各種藝術都有相通的

關係，並不止是書法可以入畫。這話說來話長，「愛畫入骨髓」的文人學士們，想來都能懂得個中消息，也不必我來細說，雖說有些國畫家自己還不懂得。

林風眠先生是認識國畫的特長的人，但他說現代國畫失却價值的原因是爲形式過於不發達，不能應表現情緒之需求的緣故。這話未免知其一未知其二，見其小未見其大了。假令國人永如現在的無思想無學識無道德，籠統，惛懵，卑劣，闒茸，蔑今泥古，無論如何，無論如何，國畫也不會有進步，而且有「每況愈下」之憂，如今日一般。假令有人不能看清病原，拿「講求形式」作爲對症的良藥，那也無論如何，無論如何，至少這時候，不會有新的大進展的，而且還有失却在藝術界中原有的超越的地位的危險，國畫前途黑暗之發生，怕不是不可能的事了。倒不如先將西洋人描寫新事物的精神輸入國畫界中之爲有益。幸而不愛長進的國人。不見得就立時會去聽從林先生輩的話，把調和主義實行起來；所須擔憂的，依然還是這個「一團糟」的畫工的畫隨了國粹家「保存國粹」的呼聲而漲價的事。

——一九二六年，十一月，十二日，於白馬湖。

（一般）

楊惠之塑像續記

顧頡剛

自我在江蘇甪直鎮保聖寺中無意發見了唐代楊惠之的塑像，又見保聖寺的坍敗，過了兩年重到時已經倒壞了兩尊眞蹟，使我感到一千年的古物及我身而毀滅的悲憤，曾於三年前在努力中揭告世人。那時仗江蘇教育廳長蔣竹莊先生的力量，把沒有坍倒的幾尊折下，存入本地陸龜蒙祠，一時得以無恙。但本地紳士必欲捐巨款，建巨屋，不肯暫爲設座安置，以致至今仍放在地上。南方多雨，舊屋中的磚塊終年潮溼，泥塑的東西恐怕不久便要爛壞——或者現在已經爛壞了！每想辦理這一點小事情尚且如此困難，將來安有創辦規模弘大的博物館和美術院的希望，不禁憮然。

前年，小說月報中揭載保聖寺的塑像的影片，曾由我略加考證；舉出的材料，是蘇軾的維摩像詩（楊惠之塑，在鳳翔的天柱寺），陳繼儒的太平淸話（云今之千手觀音像皆祖惠之），和依據了姑蘇志，五代名畫補遺，歷代名畫記而成的歷代畫史

彙傳中的楊惠之傳（云與吳道子同法張僧繇，以道子聲光獨顯，遂發憤改塑作；又謂崑山慧聚寺的天王像是他的作品）。

三年以來，又在無意中碰到了幾條關於他的記載。今鈔錄於下：——

北邙山玄元觀南有老君廟，殿臺高敞，下瞰伊洛。神仙塑像，皆開元中楊惠之所製，世稱奇巧。

這一條見於宋王讜的唐語林卷五（圖書集成藝術典卷七九三引劇談錄，與此略同）。在這一條上，可見楊氏到過河南，並能塑道教中的神仙像。

兩京千福寺東塔院涅槃鬼神，楊惠之畫。

這一條見於唐張彥遠的歷代名畫記，可見他尚有畫跡流傳寺壁。『兩京』，或是『西京』的誤文。唐的西京是長安，在鳳翔之東。與蘇軾詩合看，可見楊氏到過陝西。

宋劉道醇五代名畫補遺的『塑作門』列神品三人，爲楊惠之，劉九郎，王溫，其

中敍述楊惠之塑像事蹟特詳；可惜歷來學者引據此書，每取其前數語而遺落了後面的一大部分。今從王氏畫苑卷六中錄出全文如下：——

楊惠之，不知何處人。唐開元中，與吳道子同師張僧繇筆迹，號爲畫友，巧藝並著，而道子聲光獨顯。惠之遂都焚筆硯，毅然發忿，專諱塑作，能奪僧繇畫相，乃與道子爭衡。時人語曰，『道子畫，惠之塑，奪得僧繇神筆路』，其爲人稱歎如此。惠之嘗於京兆府長樂鄉北太華觀塑玉皇尊像，及汴州滎（此字誤）王院大殿內佛像（睿宗延和元年七月二十七日改爲大相國寺）及技條千佛更（此字誤）經藏院殿後三門二神，當殿維摩居士像。又於河南府廣愛寺三門上五百羅漢，及山亭院楞伽山，皆惠之塑也。先是惠之將塑楞伽山也，迺爲大義淨三藏呪其土；故至於今，跂行喙息蠉飛蠕動物及飛禽悉不敢至山所。其精絕殊聖，古無倫比。逮唐末廣政中，寇句人黃巢賊亂京洛，梵燎寺宇幾盡矣；惟惠之手跡，惜其神妙，率不殘毀。故楞伽山亭，凡留題詩板，近逾百首，竟爲判西京留守刑部侍郎

晁直諒悉剗去之；今存者止三首爾。其一，成紀李琪題曰，『善高天外遠，方丈海中遙。自有山神護，應無刼火燒。壞文侵古壁；飛劍出寒霄。何以蒼蒼色，嚴粧十七朝？』其二，洛陽首座沙門淨顯曰，『靈異不能栖鳥雀；幽奇終不著猨猱。爲經巢賊應無損　縱使秦驅也謾勞。珍重昔賢留像迹，陵遷谷變自堅牢。』（本失二句）且惠之塑抑合相術，故爲今古絕技。惠之嘗於京兆府塑倡優人留盃亭。像成之日，惠之亦手裝染之。遂於市會中面牆而置之。京兆人視其背，皆曰，『此留盃亭也』。其神巧多此類。後著塑訣一卷，行於世。

可惜王氏畫苑板本不好，錯字很多，有許多句子看不懂。在這一條裏，可見楊氏作品在開封和洛陽的甚多（五代名畫補遺的作者劉道醇是大梁人，當是就他見聞所及寫些出來，所以猶詳於河南），又可見他不但塑宗教中的神像，亦爲生人塑像（留盃亭當是京兆優人的姓名），又可見他著有畫訣一書，到宋代還流傳，又可見他的作品非常精妙，所以能彀遏止黃巢的焚毀，能彀凝集民衆的神話。

祥符中，玉淸昭應宮成，召令彩繪列壁。外有玉皇等像，猶未裝飾。時畫院僚屬爭先創意，至於圖科（此二字恐有誤）斜枝，莫不詳畫。主者中貴人劉承珪曰，『天帝法服，豈如是邪！』命檢尋道藏及眞境錄，無有曉其儀者。上不懌。官使丁朱厓置賞募工。章（龍章）應之曰，『今京兆府長洛鄉古太華觀有玉皇像，乃唐人楊惠塑，被九色螭羅帔，此可爲法』。丁朱厓聞於天子；遣使驗之，如章言。由是得裝其像。

這一條見於劉道醇的聖朝名畫評卷二（王氏畫苑卷五）龍章條。其中雖止云『楊惠』而無『之』字，但與上條太華觀玉皇像合看，實即楊惠之。（或楊氏名惠，字惠之，故劉氏書中錯舉之。）在這一條裏，可見宋人塑像取法於他。

舊說楊惠之與吳道子同師，道子學成，惠之恥與齊名，轉而爲塑，皆爲天下第一。故中原多惠之塑，山人壁。郭熙見之，又出新意。遂令坧者不用泥掌，止以手槍泥於壁，或凹或凸，但所不問。乾則以墨隨其形跡，暈成峯巒林壑，加之樓

閣人物之屬，宛然天成，謂之『影壁』。其後作者甚盛。此宋復古張素敗壁之餘意也。

這一條見於宋鄧椿畫繼卷九（王氏畫苑卷八）雜說論遠中。雖與楊惠之沒有多大關繫，但可見郭熙一派的淺塑是從他的藝術中出來的。

塐像亦藝事之一，與書畫同稱。楊惠之以畫名不及吳道子，改而習塑，遂稱絕技，此其徵也。元時有『南雕北塑之名。今京都西華門內天慶觀，俗呼劉鑾塑，有元人劉鑾所塑三茅眞君及文昌像。神采奕奕，眞有天人之表。大約此技在元尙未失傳。吾杭北郭興福寺，冷剎也。破額曰『無塵寶殿』。佛像及旁列諸天具種種妙相，非近時所有。戊子歲，以楹桶朽壞，里人撤而新之，見其上棟書『大德元年建』，乃知此殿中像設亦元時塑也。土木之工能歷七百餘年而精采如生，當時摶揑之精固可想見。惜此殿改建後，諸像盡爲俗工毀棄矣。

這一條是沈兼士先生從清沈映鈐退庵隨筆（會稽徐氏述史樓叢書之一種）中鈔給

我的。在這一種裏，使我得到一個暗示，中國塑像的藝術似乎是始於唐而終於元的，開創期的代表是楊惠之，終止期的代表是劉鑾。劉鑾塑胡同在西安門內，近在咫尺，得閒擬往一觀。如尙留存，這設法完保的責任又是我們應當擔負的了。

再有一件大可注意的事。北京大學同學蘇淸卓先生（湖南石門人）對我說，湖南通志中載楊惠之爲郴縣人，有九子一女圖』。這話我聽了已有二年，可恨終日亂忙，尙未能到京師圖書館一檢湖南省志和郴州志。將來在這一方面，或可得到一個重大的發見。

總合以上所記，可知和楊惠之有關係的省分是：陝西，河南，江蘇，湖南，他的足跡確是很廣了。難道他的塑像除了角直鎭等幾尊羅漢之外竟沒有別的存留了嗎？難道他的圖畫竟一幅也不傳了嗎？我不信！我終希望在我們的努力尋求之下有美滿的發見！

現在中國的塑像，眞眞不成東西了。江蘇塑像術最出名的地方是無錫的惠泉山，

但那裏除了小孩玩的泥人之外還有些什麽！新造的寺院正多，但除了『依樣畫葫蘆』的塑三世佛塑羅漢之外還有些什麽！以我所見，要推天津塑的戲文算最好了。前數年，曾在隆福寺東廊下照相館內見到他們所塑的木蘭將軍，西廂記等塑像的照片，確是神情飛動得很。但怕他們都是有老稿本的，和『糖人』『粉人』擔上的作品相同，因熟練的模仿而見長，並不能滲入作者的生命。唉，我們的民族的文化眞是衰老了嗎？我們的國內眞不能再出幾個藝術家嗎？

推求藝術界的衰老根源，我敢說是由於不平等的待遇。以前的人的眼光實在太狹小了，說到藝術就覺得惟有畫是正統，說到畫又覺得惟有文人畫是正統。他們把一部分的特殊之才的作品看做藝術界全體的標準。什麽塑像，大家是瞧不起的。所以楊惠之的塑像，雖是和吳道子的畫有同等的功力，而且由他開闢了一條新路，但因爲站在下風，終不能激起文人學士的敬仰。到現在，他的作品幾乎澌滅完了，他的著述也不知在何時失傳了，甚而至於他的名字在若存若亡之間了。比了吳道子的占

據了正統的宗主地位，成了一個聲名赫奕的偶像，相去何啻天淵。我敢鄭重地告讀者：我們若再不丟去這種勢利的成見，我們就要沒有藝術的根苗了！

十五，六月二十九。

（現代評論）

什麼是美術建築

姚賡夔

質劉開渠先生

十一日中央日報藝術運動欄，讀到劉開渠先生的一篇「美術建築」，我十分詫異，對於劉先生的所謂「美術建築」也者，——尤其是劉先生的把建築分作「普通建築」與「美術建築」兩類。

劉先生不知曾否讀過西洋建築史？在建築史上，可以讀到建築的別類，只有時代的區分，而所謂「美術」，祇是建築學上一個工作；凡屬建築，無不需求合於美術。劉先生要把美術與否來區別建築學，不知他根據的什麼？而且，「美術」和「普通」這兩個名詞，似乎不能對待，倘劉先生認「普通」這個名詞，便是「不美術的」，那是根本上已不能成立。

雖然，中國還沒有成功的建築史可考查，而劉先生所論的南北民間建築之不同，以爲是死板，平庸，沒有新生命；在事實上雖然如此，而在建築學上，這不是絕對不合建築原理的；而在建築史上呢，不論在中國外國，苟非偉大的建築物，大概都成爲劉先生所說的「死板，平庸，沒有新生命」的了！

我們研究建築學者要知道：各國的建築，各有一種趨向；而在西洋建築史者，尤其有各種相異而實同的趨向。譬如新建築所盛倡的「直線式」（這個名詞譯得不忠實，但也想不出一個忠實的譯名， Secession Style）他的式樣雖儘自不同，而可以歸納在一點，大致總不錯的。那麼劉先生對於這種一致的趨向，是不是將譏它爲「死板，平庸，沒有新生命」呢？

至於劉先生所說的「近年以來，建築方面，一般人似乎都很討厭舊作風。」這不知根據的什麼？劉先生知道不知道，西洋的建築界，近方努力於復古的趨勢，即以「屋柱」（Order）而論，現又恢復了「簡柱」（Doric Order）的樂用，而對於繁複

而美術色彩很濃厚的「第二種柱」及「第三種柱」反不歡喜用呢。（註，第二第三種柱，都是希臘建築史上專用的名稱。）那麼，劉先生要不要說這是普通建築，而強不列入於美術建築呢？

劉先生說「普通建築家，大都是在既成的時代作風之下，……他們的工作，近於工程師方面，說句不好聽的話，他們是泥水匠頭。」這一節，我更不明白劉先生用意之所在，大概劉先生要捧「他心目中的美術建築家」劉既漂先生，於是不得不把私意推倒建築界以前偉大的成績，須知既成的作風，決不是隨便可以得到的，它也是經過了不知多少度的改進，才得有今日建築界上所公認的幾種式樣；若一定說「創造可貴」而不許站在「既成的作風之下」，那果然是最偉大的工作，但不知劉先生有不有這種力量？否則，劉先生便是「言大而夸」了！

劉先生的錯誤最大之點，便是把美術建築作爲一種建築學上專有的名詞。他說「繪圖，彫刻……一樣爲藝術的一種。」而不知建築學上，本來也包含「繪圖，彫刻

等等」，然決不能因建築學上有，「繪畫彫刻等等而強分以爲美術建築。須知，美術的範圍很大的，區別也很多。」劉先生將何以限制之？是不是劉既漂先生的美術，便可以代表美術建築呢？

我雖然不認識劉開渠和劉既漂先生，但在中央日報文中，可以看出兩位劉先生或者是畫家吧！但是建築的「美術」在建築學上只是一部分的工作，若是美術家而要做建築家，這是不可能的！因爲在事實上：建築家不懂美術，尙可造成一個難看些的建築，若是美術家而不懂建築者，是決計不能把他的理想，來造成一所他理想中的建築。

劉開渠先生雖然十分頌稱着劉既漂先生的建築成功，但在他文中，也可以看出劉先生實在是一個摹倣者。譬如劉先生說：「既漂旅行於鮮明秀麗之意大利……歸國後，捨去曲線，純以直線作圖」！這正是我上面所說的「直線式」的建築喲！那裏是劉先生自己的作風？

末了，我要聲明，我對於建築學，只有四年的研究，而且也是十分膚淺的，但劉先生的論述，不能不使我懷疑，所以就做了此文，以質疑求益。倘劉開渠先生的「美術建築」一文是專爲捧劉旣漂先生而作的，那就是我的多事哩！

（民國日報）

國劇與舊劇

熊佛西

甚麼是國劇，有人以為現在北京流行的舊劇就是國劇。又有人將西洋式的話劇——即現在一般人所謂之新劇——當着國劇。還有人以為將來的國劇必建設在新劇與舊劇之間。其實這都有斟酌的餘地。

在我們未肯定什麼是國劇之前，何妨將舊劇剖解一下。並且我們都應該認定；凡是藝術，不拘內容與形式，必是整個的。譬如某首詩第一句可以删去，第二與第三句之間亦可以再加一句，這種在意義與文字方面可加可減的詩，决不是好詩。圖畫音樂雕刻建築都是如此。假如戲劇是藝術，自然亦逃不了這個公律。現在流行的舊劇怎樣？它的劇本是否有可加可減的？它的動作是否有可有可無的？它的聲它的色是否調和的？——這都很值得我們研究的。

我常說劇原無古今中外的分別：是劇就是劇，不是劇便不是劇，雖然時間與空間

於藝術不無相當的關係。就舊劇的內容論，其中『劇』的成分實在很少，大多數的舊劇只有『故事』而無『劇』。三娘教子，寶蓮燈，文昭關，武家坡，慶頂珠，汾河灣……都是例外的例外。舊戲的形式是否完美，亦是一個很難解決的問題。我有一位很懂戲的朋友說：『舊戲中還有一個特出之點，是程式化(Conventionalization)。揮鞭如乘馬，推敲似有門，疊椅爲山，方布作車，四個兵可代一枝人馬，一迴旋算行數千里路，等等都是。……這些玩藝兒應該絕對的保存』……他又說：『西洋戲劇的程式到底不曾經過一番藝術化。中國舊劇的程式就是藝術的本身。它不僅是程式化，簡直可以說是象徵化了。』這位朋友的這些的話我都贊成，惟有『中國舊劇的程式就是藝術的本身』這句，我實在不敢贊同。假如他這句話是對的，那麼『揮鞭如乘馬，推敲似有門……』豈不都是藝術了嗎？假如這些『應該絕對保存的』『玩藝兒』是藝術，那麼我們亦可以說寫字用的紙墨筆，畫畫用的刷子油布與顏色，音樂中弦線金石竹都是藝術了！無論何項藝術中都有 Convention 我們是承認的，但是

Convention 就是藝術的本身我們却不敢贊同。我覺得我這位懂戲的朋友的大錯是誤認工具爲藝術，其實工具是工具，藝術是藝術，二者決不可混而爲一，雖然二者是很難分開的。

舊劇中這些『應該絕對保存』的程式好不好，我不敢說。不過我以爲舊劇僅僅只有程式而無劇了。這是很可惜的。或者有人要反駁我說：『這麼舊劇在民間爲什麼還有這麼大的魔力？』不錯，魔力，很大的魔力！可是不是舊『劇』的魔力！是舊『劇』中的『嚨歌咚嚨歌咚』的魔力！假如你不信，請你到各游藝場中去聽聽近年流行的一種『拉弦戲』（？）你就可以相信我這話了。

概言之西洋有二種戲劇：一種爲歌劇 Opera，一種爲話劇 drama。歌劇者必須『歌』『劇』兼備。假如一個歌劇缺了『歌』還不要緊，因爲仍剩有劇；假如一個歌劇缺了『劇』那就不好辦了。我以爲中國現在流行的舊劇，若在戲劇的種類裏有它的地位，亦只能算爲歌劇，但是不幸，它已成爲一種有『歌』而無『劇』的玩藝了

。它已成爲僅有『程式』而無『劇』的東西了。假如諸君嫌我這話過於武斷，則請諸位仔細問問自己爲什麼到戲園裏去？爲什麼不管你在什麼地方凡『聽』到『噥歌咚噥歌咚』你不由自主的就『回頭順耳』了？——現在流行的舊劇其所以在民間有相當的魔力，顯然是因爲它的『調調兒』。這種調調兒究竟好不好，實在很值得我們現在的音樂家和未來的華剛樂Wagner去研究。

不過無論何種藝術必須具有世界性與國家性(Universality and Nationality)沒有世界性則不普遍，不能成爲一種完美的藝術；沒有國家性猶如一個人無個性，在藝術本身上亦是一個缺欠。舊劇中的音調雖在民間——特別在北京城裏——負有相當的魔力而似有相當的國家性，可是因爲沒有世界性很難普遍。我曾問及許多西洋各國的朋友：問他們能否眞正的欣賞舊劇中的音調，他們都是異口同聲的給了我一個反面的答案。

總起來說，我對於中國舊劇的結論是：第一，它是破碎的，片段的，稀稀散散的

，有許多地方是可有可無的，不是整個的，所以在完美的戲劇藝術中很難有它的地位。第二，『劇』的成份太少，程式與故事太多。第三，它的音調太少而且過於簡單，很不足舒發我們現在煩雜的情緒。第四，缺少世界性。第五，舊劇在民間雖有相當的勢力，但能否代表中國人的思想仍是問題。假如舊劇想在戲劇藝術中佔一個整個的位置，非從這五方面進步不可，所以第一，我希望那些「唱」戲的「戲子」和那些花錢「聽」戲「歡喜這個調調兒」的老爺太太們，不要整天夜的惦着已死的老譚老劉老汪與未死的老孫「楊梅」。假如這種傳統的模仿思想不革去，中國舊劇是永不能進步的。固然一個初入藝術田園者，不能不從事模仿，可是眞正有出息的藝術家决不肯一輩子去模仿，否則很難創造創造的藝術。第二，我希望有專家出來將現在最流行的舊劇，在思想與結構上，仔細修改一下——當删的删去，當加的加上，使它成爲一個完美的劇本。第三，我希望有音樂家出來和現在舊劇中稍賦天才的演員合作，多作幾個新調調兒，不要老是倒板搖板；幾個爛調。同時改良樂器。

由此我們可以斷定中國的國劇不是舊劇，至少不是現在的舊劇。那麼我們將來的國劇究竟是怎樣的？我在前面已經講過：戲本來沒有古今中外的分別，是戲便是戲不是戲便不是戲，不管它是沙福克禮士寫的亦好，莎氏比亞寫的亦好，易卜生寫的亦好，馬致遠關漢卿寫的亦好，現在的張三李四寫的亦好。我們要知道什麼是「國劇」，必先知道什麼是「劇」既知道了什麼是「劇」便不難知道什麼是國劇。換言之：中國的國劇即『中國人』作的『劇』。劇既是中國人作的，當然它的思想和背景都是『中國的』，假如我們不否認各國人民都有他們不同的國民性。所以歸納起來我們可以說：凡中國的史劇及一切能代表中國人民生活的劇，都可稱爲中國的國劇。總之，國劇與非國劇是一個內容問題，不是外形問題。只要我們決定了什麼是劇，什麼是「中國」劇，我想，不管我們的工具是話劇的『話』亦好，歌劇的『歌』亦好，非歌非話亦好，都能爲國劇。

一九二七五月十五於北京（現代評論）

論國劇運動

馬彥祥

『國劇運動』！這是多麼莊嚴的一面旗幟！

據說，這面旗幟的高張已不止一天了，大概是我們沒有眼福吧，除了偶然聽見一二聲搖旗者的吶喊之外，至今還未曾見過所謂「融合貫通，神明變化」的「國劇」究竟是怎樣的玩藝——雖然留美囘來的國劇運動的首領余上沅先生已經一再地解釋過了。

要擁護甲，不得不推翻乙，這是一個公例；因此提倡國劇運動者之要打倒新劇也是必然的結果。他們打倒新劇的理由在那裏呢？據說是：

『白話劇在中國是一件新事業。牠和中國的戲劇歷史毫無關係，牠完全是一種外洋的輸入品。編撰劇本的人，直接間接都受過伊卜生蕭伯訥的影響，他們並且盡量摹擬這兩大作家。至於舞台技術的各方面，無一不是幼稚，而且這一點點還

免不了受外洋的影響。放着自己的田不種，却存心要去種人家的田：自己的田園荒蕪了固然可惜，恐怕人家的田也不容你去種。新劇如果始終跟着西方的戲劇走，走到極峯，也祇是枉廢精力。舊劇的優點我們爲什麼不取；新劇爲什麼定要和外國的戲劇一樣？』

（見「秋野」第二期余上沅作「中國戲劇之現在與將來」）

這個理由是誰都知道很薄弱無力。記得兩年前余先生曾在北京報上發表過一篇「社會問題與社會問題劇』（？），痛斥伊卜生派的社會問題劇，甚至否認了那種戲劇是文學，他對於方在萌芽時期的中國新劇的作家摹擬伊卜生認爲不滿自然是意中事；但是要記着啊！中國的新劇運動進行了纔有幾年？眞正研究戲劇的能有幾人？在這樣寂寥的田園中希望立即開出一朵鮮花來，本不是容易的事。播了種子，抽了嫩芽，假如沒有誠意的園丁每天加以灌漑，保護，我相信，牠的生命是不會持久的，不致立即枯萎已是十分的僥倖了。中國的新劇，因爲歷史上的關係，確是幼稚；牠

正需要愛好者的灌溉和保護。但是一般自命爲戲劇家者，有的因爲不能如他所希望那樣迅速地實現他的理想便半途停止努力了；有的還未走進到戲劇界因一眼瞥見並不十分蓬勃便心灰意懶地裹足不前了；有的……有的……總之：眞正肯爲戲劇犧牲的同志，縱使走遍了中國，我們也尋不到幾個。這是人才的缺乏，與新劇本身有什麼關係呢？余先生說：『新劇爲什麼定要和外國的戲劇一樣』？我却要問，『新劇爲什麼不能和外國的戲劇一樣』？雖然近來中國的新劇界早已轉變了方面，很少如余先生所厭惡的那種伊卜生派的社會問題劇了。

至於舊劇，那是中國特殊的一種戲劇，自然也有牠的長處，我們不可一概抹煞的；（這一點，我想在以後有機會時分別討論）但決不是余上沅先生所說的「象徵」或趙太侔先生所說的「程式化」。中國的舊劇是象徵的，我很相信這句話，因爲我根本相信所有的戲劇都是象徵的，也可以說一切文學，一切藝術無一不是廣義的象徵的。所謂「實」，本不能「寫」；「寫」出來的「實」，早已不是「實」的了。

舊劇中的「象徵」已「象」到了極端。「揮鞭如乘馬，推敲似有門，疊椅爲山，方布作車，四個兵可代一枝人馬，一迴旋算行數千里路」等等，都是自「無」象「有」的例，更有自「有」象「無」的，例如檢場的，場面，教師，跟包以及夏天揮大羽毛扇子的，這些人物在舞臺上忽前忽後，忽左忽右，有時與演員直接談話，有時與演員間接示意，而觀衆非要做到「不但知道他們不是劇中人，簡直要當做沒有看見」的地步纔好有資格。這大概就是余上沅先生所說的『有許多符號，許多象徵，大家都一望而知，不假思索』（見余作「舊劇評價」）的觀衆的諒解吧！

一方面由於物質文明隨着人類的進化而發達，一方面由於後人藉前人已成的事業再加以研究與改革而得到更完備的境地，所以與中國戲的味道相彷彿的先莎士比亞的「登場報名，旁白，獨白」的戲劇，和絕似北京的廣德樓或中和園的依利莎白時代的劇場在現代的歐美早已不能存在。當時創始舊劇的人，推想起來，大概沒有到歐美去留過學，所以他們都不知道有更簡便的方法可以在舞臺上施用，祇憑了沒有

正確的戲劇觀念的頭腦像盲人騎馬一般地去瞎走，結果，祇要能使觀衆把一齣戲的情節如猜謎似的猜中了便算盡了他的編劇的職責；至於什麼技術，那是一概不管的——其實，也無從管起。十萬人馬明知不能搬到舞臺上去，那麼與其用四個非驢非馬的跑龍套來替代，何如在編劇的時候不將他編入劇中？縱使因事實上的限制不得不編入劇中，何如不使他出現於舞臺上！或臺上祇表現那可能的一部分，其餘的都歸在暗場呢？這種不二的方便法門，當時的人沒有能想得出來，現在劇界依然抱殘守缺，已覺可笑；而提倡國劇者猶美其名曰「象徵」，我以為這是一件很羞恥的事（本節中有引吾友春冰的話）。

拒絕新劇既無充足的理由，推崇舊劇又不知怎樣取捨，國劇之不能成立已可無疑。假如我們再進而一看提倡國劇運動者的主張，便更會相信所謂之國劇根本沒有建設的可能。他們的主張是——

戲劇材料，須在本國的民間去採集；

戲劇題旨，須具有永久性和普遍性；

戲劇形式，須從「舊劇」裏孵化出來；

戲劇技術，須利用外洋已有的成績。

無論那一種藝技的構成，都離不了材料。繪畫以「自然」爲材料，雕刻以模型爲材料，音樂以音色爲材料；戲劇既被稱爲藝術，當然也不是例外。牠的材料是有意義的人生，這與繪畫之於自然，雕刻之於模型，音樂之與音色同是一樣的效用。祇要是有意義的人生，我們便可操作戲劇的材料；除了一部分的風俗，人情，因民族的不同不得不捨棄的之外，本無須有國界的限制。縱使退一步如他們所主張的「須在本國去採集。」那麼，新劇又何嘗做不到呢？

戲劇之須具有普遍性和永久性，正與文學沒有兩樣。這一點是戲劇的特質，無論那一種戲劇都應有的特質——因爲劇是文學的一種——何必要在「國劇」中方能實現呢？

至於技術方面利用外洋已有的成績，這在新劇中早已實行了，並且結果並不壞。「國劇」的四種主張，除「形式」外，都與新劇沒有衝突；而所謂「形式」須從舊劇孵化出來却又無具體的辦法。假如取其「象徵」(?)的一點，那麼，我在前面早已說過；祇要稍具戲劇常識的人，大概都會覺得可笑的。

總而言之：我們不致力乎戲劇則已，要致力於戲劇，就非以「促進新劇」爲目標不可！

(民國日報)

國劇運動

余上沅

藝術之所以爲藝術，戲劇之所以爲戲劇，甚至於人類之所以爲人類，都不外乎他們同時具有兩種性格：通性和個性。因爲有了同情這個通性，人類才能領悟到互助；因爲有了形象這個通性，藝術才能受到無論什麼人的欣賞。可是一個中國人，一個日本人，一個高麗人站在一起，那怕他們如何彼此遷就，明眼人便能一望而知其國籍；非但如此，一個廣東人，一個上海人，一個北京人站在一起，也不難斷定他們的省籍。並不是我們希望有什麼國界省界，實在每個地方各有它差異的歷史背景，風俗習慣，絕對不可強同，也不應該強同。藝術與戲劇正是如此：一幅中國畫，一幅日本畫，一幅法國畫，其間相差幾何！如果我們從來不願意各國的繪畫一律，各家的作品一致。那末，又什麼希圖中國的戲劇定要和西洋的相同呢？中國人對於戲劇，根本上就要由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲劇。這樣的戲劇，

我們名之曰「國劇」。

彷彿提倡國貨就非得抵制外貨，國劇也許可以惹出極滑稽的誤解。好事之徒，或者旁徵曲引，上自院本雜劇傳奇，下至「崑曲」「皮黃」「秦腔」，說它是中國的國粹，我們應該如何去保存，如何去整理，舉凡犯有舶來品之嫌疑的，一概予以擯斥，不如此不足以言國劇。這樣主張，未免是知其一不知其二。院本在金代，雜劇在元代，傳奇在明清，或者可以說它是國劇；「崑曲」「皮黃」「秦腔」我們勉強一點，在某一時期，也或者可以說它是國劇。可是，近年以來，中外的交通是多麼便利，生活的變遷是多麼劇烈；要在戲劇藝術上表現，我們那能不另走一條新路！藝術雖不是為人生的，人生却正是為藝術的。有了現代這樣的人生，運會一到，自然要迸出一朵從來沒有開放過的藝術鮮花。我們的希望，我們的熱忱，無非是求運會快到，藝術的鮮花快開罷了。這樣的希望，這樣的熱忱，我們名之曰「運動」。

但是，據我們經驗所得，單靠希望和熱忱是終歸失敗的；去作「國劇運動」，尤

其不免失敗。試看近年來中國的戲劇運動（却不說國劇運動），我們便不難測知它失敗的理由了。

新文化運動期的黎明，伊卜生給旗鼓喧闐的介紹到中國來了。固然，西洋戲劇的復興，最得力處仍是伊卜生的介紹；可是在中國又迷入了歧途。我們祇見他在小處下手，却不見他在大處着眼。中國戲劇界，和西洋當初一樣，依然兜了一個畫在表面上的圈子。政治問題，家庭問題，職業問題，烟酒問題，各種問題，做了戲劇的目標；演說家，雄辯家，傳教師，一個個跳上台去，讀他們的詞章，講他們的道德。藝術人生，因果倒置。他們不知道探討人心的深邃，表現生活的原力，卻要利用藝術去糾正人心，改善生活。結果是生活愈變愈複雜，戲劇愈變愈繁瑣；問題不存在了，戲劇也隨之而不存在。通性既失，這些戲劇便不成其爲藝術（本來它就不是藝術）。從好處方面說，卽令有些作品也能媲美伊卜生，這種運動，仍然是「伊卜生運動」，決不是「國劇運動」。我們所希望的是愛爾蘭文藝復興運動中的辛額，

決不是和辛額輩先合後分的馬丁。目的錯誤，這是近年來中國戲劇運動之失敗的第一個理由。

第二個個理由，是不明方法。舊劇何嘗不可以保存？何嘗不應該整理？凡是古物都可保存，都該整理，都該和鐘鼎籍册一律看待。可是在方法上面便不是三言兩語可以概括的了，這要有人竭平生之力去下死工夫的。至於新劇，一般人還不曾完全脫去「文明戲」的習氣，劇本是劇本（有劇本已經是進步），演員是演員，布景是布景，服裝是服裝，光影是光影，既不明各個部分的應用方法，更不明整個有機體的融會貫通。彼此齟齬，互相爭鬥，台上的空氣鬆懈，台下的空氣破裂。外國已有的成績，又不肯去（其實是不能去）詳細的參考。這樣的蒼蠅碰天窗，戲劇那有出頭的希望！

最後的一個理由，雖然不是最小的一個理由，就是除了人才缺乏之外，我們更缺乏經濟的帮助。戲劇和其他藝術的不同，不單是因爲它獨具的困難爲最大，也因爲

它比其他的藝術更會花錢。一座舞台，要在設備上稍爲整齊點就夠人躊躇的了。國家的經濟，個人的經濟，近年來是如何的枯窘，那裏去找這一筆「閒錢」！——我們既沒有莫斯科藝術劇院的墊款商人，又沒有白讓一座都柏林亞貝劇院的黃麗曼女士，更沒有傾囊相助百折不迴的巴黎自由劇院創辦人安多恩。

所以，不明白上述的三個理由，不解決上述的三種困難，要建設中國的國劇，依然是再四失敗永遠不會成功。認清目的，研究方法，鞏固經濟：這三件是國劇運動的第一步。至於將來得到的成績有幾分之幾是藝術，那要靠繼續的第二步努力了。

一幅圖畫，無論它是什麼寫實派或自然派，如果沒有純粹圖案去做它的脊椎，它決不能站立起來自稱藝術。戲劇雖和人生太接近，太密切，但是它價值的高低，仍然不得不以它的抽象成分之強弱爲標準。這是就通性方面說。就個性方面說，除這一點之外，它還得有它的獨具之特點。這種特點並不難求得，譬如辛額在亞倫羣島上生活不久，便創出了如此偉大的愛爾蘭國劇。惰性最大的是內地民衆或島民，最

可愛的也是他們。他們的渾樸，他們的天眞，他們的性情習慣，他們的品味信仰，他們不會受過同化的一切，在在都足以表現一國一域的特點。況且，研究成人，先研究動物及兒童是極妙的入手法門。要取摭藝術的材料—人生，向荒島出發，向內地出發，決不是一條錯路，雖然不是唯一的路。我們要用這些中國材料寫出中國戲來去給中國人看；而且，這些中國戲，又須和舊劇一樣，包涵着相當的純粹藝術成分。這個目的，祇能說是假定的；並非是我們乖覺，也許將來我們不得不見風使舵。

西洋各種文藝學術的發達，最得力處是他們的科學方法。譬如繪畫或音樂，看看它們的歷史，便不能不佩服技術之貢獻的偉大。加之批評家督責之嚴，更促成了這些的成功。單就編劇一項說，像亞里士多德，雷興，蒲戎納蒂哀，弗雷塔格，沙西，他們給過多少暗示，指出過多少迷津。近來戈登克雷，來因哈特等，又做過多少試驗，發表過多少理論。這些東西，我們採取過來，利用它們來使中國國劇豐富，

祇要明白權變，總是有益無損的。比較參詳，早晚我們也理出幾條方法來。有了基本的方法，融會貫通，神明變化，將來不愁沒有簇新的作品出來。

不過在這條試驗的程途上，我們不能赤手空拳的去進行。經濟的帮助是決不可少的。史坦尼士拉夫斯基和但眞珂作了一個竟夕之談，莫斯科藝術劇院雖然成功，但是，沒有市民願借墊款，這個成功依然是寫在紙上的。我們那裏會有「海鷗」，「櫻桃園」，「貧民窟」，這些好戲？那裏會有克尼白，莫克斯芬這些好演員？更那裏有影響現代舞台藝術的莫斯科藝術劇院？愛爾蘭的亞貝劇院也是一樣，夏芝，葛理各蕾，辛額等的努力，完成他們的最後勝利的，還是靠黃麗曼女士不取租金的那座劇院。也許，在中國，經濟上的帮助一樣的不難，祇等史坦尼士，夏芝，辛額出世。可是，舞台和作家是互爲因果的，倒不必彼此客氣，爭後恐前。

叫我不得不慚愧的，就是劇院史上還有一個安多恩。安多恩當年不過是煤氣公司的小書記，收入極其低微。但是他的熱心啊！一座陋巷中的小屋，是他和他朋友們

的劇院；與觀衆通信的函件，無方付郵，安多恩澈夜不眠，走遍了巴黎去送信。同着他一樣吃苦的演員，都是愛戲如命，不慕虛榮，不圖一些利益的人。他們的編劇家也不過是像初期的享得貝克一樣的無名小卒。然而不到幾年，自由劇院便做了小劇院運動的領袖；流風所及，歐美各國都爲之披靡。這種精神不是我們所應當師法的麽？

也不單爲我們自己沒有出息，國劇運動的成功之遙遙無期，除了目的不清，方法不良，經濟不足之外，還有許多很複雜的原因。北京不是巴黎，中國總是中國，況且戲劇又不影響國計民生。大家都要國劇停頓着，國劇怎能不停頓？少數愛好戲劇的人做幾篇文章，也就愈顯得國劇運動之寂寞罷了。

（現代評論）

生活的演劇化

俄國 Nikolai Evreinov 的「演劇雜感」之一

葛何德譯

少女的胡蝶結也是宇宙的必然

我們看見戴在初成年的少女髻上的漂亮得出奇的胡蝶結，就發笑。要不然，就不看見。或者雖然看見，却不給以適當的注意。即使注意了，也不肯來想一想這樣無聊的東西。但這是很有一想的價值的！

那第一個理由——

倘若我們的行星是宇宙底必然，那麼，人類在地球上繁殖的事，也應該一樣地是必然。人類也和動植物一樣，對於地球的表面，有着作爲屬性的關係。

因此人類的繼續，便被要求。也因此女性就該招惹男性。雌的就該誘惑雄的。應該挑撥雄的性慾。那麼，用什麼來挑撥呢？。這雖是無差別的，但只有該是「演劇

底」這一點，却的確了。

並非愚蠢的嬌態，由無意識底自我而顯現的最高的法則，使少女在結婚期前，已經將那外貌，性底地演劇化。準備和實地和保障，是豫先必要的。所以看去好像獃氣的胡蝶結，其實也是最高法則的必然。用宇宙之秤來一稱，豈是小事情呢，有着千金之重的。

那第二個理由——

靠着將胡蝶結帶在髻子上，少女於上述的事情之外，還盡了變裝術的職務。在絕望於這世間的悲劇裏，這是有挽救之力的。不僅是將自己的外貌變裝的職務。這胡蝶結還替少女向我們這樣說：『你們覺得我是溫順的娃兒罷。但我却有那麼不滿足，那麼批評底，而且修正着為母的自然哩。自然呢，是不消說，沒有胡蝶結地將我創造了。自然並沒有想到這件事。就是她做不到。但我却這樣地想到了，將這做到了。我不願意將這世界就照誰所創造了的那樣接受。第一，我先不喜歡將算是和我

最近的現象的那自己，照樣接受。所以我是改造着的！完成着的！簡直是試着冒險的！使技巧底的自己，和先天底的自己對立着的。這戴着胡蝶結的我，完全是「別的人」。而這「別的人」，便是對於我的意志，無不服從的我的兩手的工作！」

假使沒有那對於變裝術的意志的試金石的『獃氣的胡蝶結』，假使沒有那不願接受天賦照樣的生活的意志，則許多少女，將在結婚期前，徒然消失於束縛之中罷。那時候，宇宙將成爲什麼樣子呢？地球豈不是在宇宙的運命中，由人類的居住，而被制約了的必然麽？

我的記念碑

曾經有一個時代，以爲神是在偶像（無論物質底和非物質底）所在之處的。到假定爲神是在一切處，一切物中（泛神論）爲止，經過了一千年的時光。

直到現在，都以爲演劇是在劇場所在之處的。到人們從我知道『演劇是在一切處

，一切物中』爲止，也經過了一千年。

生活底和演劇底

有竊取生活的演劇，有贈與生活的演劇。

這是大衆劇的二分類。

前者的主義，是生活底的事，後者的主義，是演劇底的事

（抄本和原本，鏡子和實物，隸屬和自由，模仿和游戲，模型和創造。）

你們想從一個單純的例，明白那站在生活道上的主義和站在演劇道上的主義的懸隔麼？

那麼，就在這裏舉例罷。

我每見斯坦尼斯拉夫斯基一派的演員，扮演契訶夫的戲劇的時候，總想對着演得寫實到嚇煞人的一切劇中人物這樣叫：『到戲場去罷！是呀！是呀！凡湼小爹，三

姊妹，海鷗的札萊契那耶，櫻樹園的斐勒司，都到戲場去！到戲場去，換一換心情！大家變一個別樣的人！一到戲場，在大家的面前，生活的別的可能，別的環境，別的地平線，便會展開罷！到戲場去！那麼，褪色的你們，便要成爲絢爛的人！灰色的你們，便會明亮！懦弱的你們，便要成爲強者！成爲被改裝者！』

我在引導這些劇中人物的戲場，那自然不消說，並不是指墨斯科藝術戲院。我在引導他們的，是往眞的戲場；和日常生活的眞，非常之遠的戲場；和不值得描寫的實生活距離頗遠的戲場。

演劇是生活的鏡子

當自然主義者主張說，演劇應該是現實照樣的實生活的鏡子的時候，我們要這樣地回答他們：『當此之際，在所謂演劇是實生活的鏡子這一句話裏，已經收容了自然主義者那麼厭惡的演劇道的主義了。爲什麼呢？因爲我們的生活的各瞬間，就是

戲劇。』但是，將『實生活的戲劇』，就在那平凡的，游藝的形式上，照樣地鏡一般奴隸底地反映出來，可有這價値呢？演劇者，那專門的使命，是將一定現象的某本質和其結晶，得以顯現的設施。

倘使不然，則所謂有司的設施的演劇，究竟是甚麼呢？

我們怎樣地愛自己

我們只愛經了演劇化的自己。你們當對鏡的時候，就會發見那證據的罷。站在鏡子前面，你們總是模仿着使生眞摯呀果斷呀之感的顯著的特徵和魅惑的特徵，看着這。與其說我們向鏡求着客觀底的眞，倒不如說是求看阿諛和慰安和鼓舞。我們自己常常無意識底地幫助鏡子，使他奉承我們，慰藉我們，而且激勵我們。自己的臉歪斜着的時候，我們總是責備鏡子。尼采的話裏，有云：『我的記憶力說是我做的，我的自負心說並非我所做，兩邊都硬不聽。到最後，記憶力讓步了。』在這程度

上，爲了自己的醜臉而責備鏡子的我們，也是正當的罷。

演員的秘密

既經懂得演劇，自然也還要戲臺，背景，脚光，黑衣的小舍，粉黛，衣裳，戲曲的底本，小道具等，但也不一定是絕對底的。有一回，我到客串的會裏去，在這會上，這眞理很張揚了我自己。

演員不明白職掌，不自然地，不靈敏地，拙劣地搬演了。以討厭的興奮而興奮着，終於做不下去了。黑衣乏極了。假髮沒有梳。粉黛被汗溶化了，流在臉孔上。甲忘却了道白，碰頭；乙從中途搶去了道白；丙將出臺遲誤了。

然而規矩的公衆，却露着一種激勵似的微笑，坐在客位上。這些嚴肅的愛劇家們的臉上，都現着多麼眞實的藝術底滿足的感情呵。幕剛要下，觀客便一齊感謝似的拍手喝采了。……

在那一晚，知道沒被記名在叛逆的搬演單上的眞的演員們，是都在臺前的客席上。

（奔流）

戲劇庸言

高爾斯華綏著　傅東華譯

戲劇的體制，必須使其中所含的意義聚成一種塔尖的形式。蓋無論那種人生，那種人物，必都有牠的一種先天的道德；而戲劇家的事業，就在把那種人生和人物這樣安排，以使其中的道德得如鋒芒一般的顯露。這便是 Lear, Hamlet, 及 Macbeth 一類戲劇裏所流露出來的道德，却不是巨量的現代戲劇中所得而見的道德。普通戲劇中所表示的道德，在現今，是——而且大概向來是——一種假定的目前倫理上之所謂「善」對於一種假定的目前倫理上之所謂「惡」的不顧一切的戰勝。

描寫這種曲解的道德的惡德，已經深深滲入戲劇的骨髓；已經染汚了牠的藝術、人道，和意義；已經傳染了戲劇的創造者、伶人、聽衆、批評家；已經常常把應爲一種圖畫的戲劇變爲一種滑稽畫。戲劇而生活在這種曲解的道德的陰影之下，則必忘記牠自己怎樣可以自由，可以美好——必將完全忘記，以致常常反以曾忘記爲得

意。

今就這種關於道德的事情而言，正經的戲劇家做戲劇時有三條路可走。第一條路是：把社會所欲他呈現的東西——即社會所遵循所信守的人生觀念及人生法條——確定地呈現在社會面前。這條路是最普通的，最成功的，最易通行的。這可以使戲劇家的地位穩固而不致過露他的威權。

這二條路是：把戲劇家自己所遵循的人生觀念及人生法條，即自己所信守的學說，呈現在社會面前，且若那些學說是與社會的意旨相背的，那就更加有效，而其呈現之法，則必須使聽衆像藥粉調在一瓢糖膏裏一般將牠嚥下去。

還有第三條路，便是：他所呈現給社會的，並不是若干切片而曬乾的法條，却是若干人生和人物的現象，經他自己的眼光爲之選擇配合（却不經牽強的改變），然後以一種無所畏、無所袒、無成見的態度呈現給社會，而聽憑社會自己去從中抽取天然要顯出的一點道德。這第三種方法需要一種「無我」的精神；須認事物爲自己

存在，而對之有一種同情心，愛好心，及好奇心；又須有一種遠見，重之以忍耐的工夫，而勿求速效。

從前有人批評莎士比亞，說他從來不曾對誰有什麼好處，也從來不願給人好處。不幸這句話不能以當時所謂「好處」的意義來說近代多數的戲劇家。老實說，莎士比亞所給人類的好處是一種「遠見」的——而且我們應該說是永久性質的——好處；便是人們因得見天和海而得到的那種好處。這一部份由於莎士比亞在他的比較偉大的戲劇裏面恆能脫除從中抽取一種曲解的道德的那種脾氣。如今的一部分戲作家，當把人生的事實供給社會的時候，恆必為其所欲開示的道德起見而經過一度的矯揉，所以然者，就由於他想因防衛社會的成見而給社會以一種主見的好處。還有一部分劇作家，則其供給社會的事實恆必經他自己那種進步的道德的矯揉，所以然者，就由於他想用自己的倫理去代替社會已經陳舊的倫理，因而（他想）使社會立刻受益。總之，這兩種戲劇家所希望施與社會的好處，都是要主見的，實用的。

然而事情是變化的，道德也是變化的；人是不變的——而將人和關於人的事實忠實地紀載出來，因使他們從他們的自然的行爲裏面替我們抽取道德，這許對於社會也不是無益的。這種忠實的寫法，無論如何，總比先定了一種標準去寫的寫法難得多。但這並不是說戲劇家應該——且也實在不能彀——把「他自己」和他的哲學絕不沾着他的作品。一個人旣要生活而思想，所以著作也便如此。然而凡做好的戲劇，猶之從事於其他一切藝術，必須具有一種極熱烈的愛好訓練的心理，一種白熱的自尊心理，和一種要做出能力中最眞、最美、最好的東西的願望；此外又須加上一雙能直視不瞬的眼睛。唯有此等品性，乃能使戲劇具有「無我」的性質而飽滿着一種「不得不然」的精神。

「悲觀主義者」這個名詞，常被應用在少數以此爲滿足的戲劇家。這名詞除應用在別的作家身上外，也曾應用在幼里披底，莎士比亞，及易卜生身上；將來又必還要應用在許多人身上。然而從來的名詞，沒有比「悲觀主義者」和「樂觀主義者」兩個

更用得含糊的了；因為所謂樂觀派，似乎是指一個人不耐煩世界的現狀，而受其性情的驅策要描寫出世界應該怎麼樣；所謂悲觀派，則指一個人不能單單忍耐世界的現狀，而且要極力的愛牠，以期忠實的描寫出牠。一個眞正愛人類的人，必定對於人類的一切形狀，惡極、美德、失敗、勝利，都能耐煩得住；一個眞正徹見人類的人，必不但能見到人類的快樂，並也能見到人類的悲哀；一個眞正能描寫人生的人，必定看見什麼東西都能直視不瞬。而且這樣的一個人偶然也許便是人類的恩人。

在社會的全組織裏面，唯有兩種無所偏黨的人，便是科學家及藝術家，而戲劇家果有不但為現時著作且並為將來著作的志願，則必須努力以求列於藝術家的名目之下。

但戲劇家既已有他們現在的這種情形而無法可挽救了，所以我們或者不如從各點去研究，以期顯出他們的品性和他們的毛病。

我們且先問「劇情」。一段好的劇情必須由環境和性情兩件東西在一種觀念的空氣

範圍之內的彼此相互作用逐漸而起的一種確定的結構。一個人類便是一段最好的劇情；我們也許不能看出人類爲什麼是好劇情，這由於一個人類所以要表演出來的觀念不能充分捉住；然人類之爲一段好劇情是顯明的。人類是有機的所以好戲劇也必須是有機的。單有理性不能產生好劇情；好劇情必有自創的罪惡，確定的概念，以及能選擇凡有裨於萌芽的本能的餘力。壞的劇情反之；牠祇不過是一排的樁子，每個樁子上都有一個人物插死在那裏——這些人物原本都想活的，却不湊巧而遭此厄運；他們動身的時候原都抱着一股勇氣，却不幸跌在那些預先一排兒釘在那裏的樁子上而一個個的插了進去，於是只見他們的鬼，叫着，亂語着，在戲裏大步的走過了。這些樁子是用事實做的或是用觀念做的，那要看打這些樁子的戲劇家的性情而定，但無論牠用什麼東西做，其對於那些不幸的人物的效力總是一樣的；那些人物是爲拿來釘樁子而生的，而他們果都被釘了，常聽見人們要求好劇情的大概意思道：「你把戲劇充滿着隨意揑造的冒險情節而使我的感覺常常震動，那末我可以無須

費心去認眞看其中的人物了。你叫戲中人個個都動作起來，儘可不管時間，不管先後，不管空氣，不管相像不相像！」——這樣的要求不是難得聽見的。

我們要曉得眞正的動作是由劇中人物做出來的，牠同時彷彿是違背人的期望，却又因他預先曾做過別的事情然後能做此。戲劇家應該不讓聽衆預料着將來的情節；但他又決不能容他的人物做出那種不能使聽衆覺其爲與那人物的性情及同劇中其他人物的性情相調和，且爲那人物及同劇中其他人物先前的動作所能生出的動作。戲劇家而不將劇情繫諸人物却將人物繫諸劇情，那就算犯了一種極大的罪。

其次我們再問問「對話」看。好的對話又是靠着人物的；必其能繼續引起注意或引起激動者纔是好的對話。戲劇中所以難得見好的對話的理由，祇無非因爲牠很難寫，因爲要寫好的對話，不但須曉得什麼可以使人注意使人激動，且須能替他的人物體會，卽他的人物說牠所不應說的話時，則心有所不安，他的人物爲要說那幾句話起見而說時，則口若有所窒，他的人物太活潑多講時，則厭惡之。

寫眞正戲劇的對話的藝術，是一種嚴謹的藝術，絕不容牠自己有一點放肆，凡與戲劇沒有關係的句語，一句都不容牠羼入，凡與人物不相切貼的笑話和譏語，一律要割捨，而其中的滑稽和悲傷處，一概靠着人生的滑稽和眼淚。好的對話從頭到尾是手製的，猶之好的花邊，必須淸明而纖微細緻，必須其一絲一縷都足以助成那個總圖案的和諧與力量。

但是好的對話又是一種精神的動作。戲劇家一經把他的對話從精神的動作——即情節的進展——拆開，便將他的戲劇弄呆了；他也許可以做出一篇很好的論說，却不是做戲劇。而且他一經把他的人物矯揉着去適合他的道德或他的劇情，他就已經疏忽一種首要的原則——即對「自然」忠實的原則，因爲唯有寫着這個原則，然後藝術能具「手製」的品性

戲劇家的自由實與他的圖案同時完了的。他唯有在概念裏面是自由的。他可以採用無論那一個或那一組人物；可以用無論怎樣的眼光去看牠們，可以在他的性情範

圍以內用無論那一種觀念去縫牠們；但一經採用、觀察、縫好之後，便不得不用一種紳士的態度去對待牠們，凡是牠們一舉一動的主要動機，都必須極親切地替牠體貼。你留心着人物；那末情節和對話就都留心着牠們自己了！眞正的戲劇家在他的題目的範圍和性質裏面，完全縱容他自己的氣質自由發揮；但一經選定題目和人物之後，他便是個公直、馴良，而知檢束的人了，他決不肯犧牲他所創造的人物以饜足他的名譽的慾望，也決不肯把他的人物當作傀儡以嘲弄聽衆。他自己既是產生那些人物的「自然」，他便引導那些人物走上牠們的概念中爲牠們預定的那條路。唯其如此，牠們纔有一種不因時間而消滅的機會，此其機會，一逕在那裏等着，凡有假的元素，借題發揮的元素，趨時的元素——一言以蔽之，凡非基於人性中永久元素的一切——出現時，則必立時撲滅。完好無缺的戲劇家恆把人物和事實關在一個適應他精神要求的主要觀念的圈子裏；既關在圈子以後，他便容牠們自己去營生活。

劇情、動作、人物、對話，都論過了。然而還有一件可以做一條戲劇庸言的題目

。這便是「味兒」。這是一種不可捉摸的品性，比花的香尤其不易擒住；這是無論那件藝術作品的特殊的且最重要的屬性。這是一種從戲劇裏飛出來的稀薄而刺戟的精，而且是戲劇所由特徵的本質，無異於咖啡精之爲咖啡的本質。質言之，所謂「味兒」，是戲劇家所射進他的作品裏面的一種飛散性的精，因其具有飛散性，所以人們都不曉得究竟該從何處去擒住牠。這是一本戲劇的特具的本質，便是那本戲劇的品質所由標定的東西，戲劇家在這點東西身上沒有功夫好用，因爲這是存於戲劇家的意識之外的。一個人可以有許多種的心氣，却只有一種精神；而這種精神恆被他以一種深微的不知不覺的方法灌進他的作品裏面。這種精神又必跟着那個人的生機之流一起消長，但只有消長而無變化，即使有之，也不過如栗樹之變成橡樹而已。

因爲戲劇實在是很像樹的，牠先從胚芽中抽出，按照種子中所潛藏的法律逐漸成形，從土及空氣裏吸收滋養料，而與周圍的自然勢力抵抗。於是牠漸漸的滋長，終

至或被拗曲，或被截短，或竟得飄然秀挺而與四面的風相抗。而且由每個戲劇家產生出來的樹必都自成一種；那戲劇家便是他自己那個聖林的精靈，其中決不容雜樹有泥入的機會。

此外還有一條庸言。蓋各派的戲劇之互相傾軋，也是現在一件很時行的事情——推崇自然主義則不利於史詩；推崇史詩則藐視浪漫主義；推崇浪漫主義則又擢陷自然主義。其實一概都無謂。戲劇的主要意義以至牠的眞理，牠的美，牠的譏嘲等等，是無論用那一派的體裁都一樣可以顯得出來的。無論用那一派的體裁都能使對於人生及人性的洞見一樣可以深澈可以公允，一樣可以眞實地顯出，一樣可以感發人，一樣可以與人愉快，一樣可以引起人的思想——所要問的祇是你能不能把那硬殼菓的核心乾乾淨淨的剝出來就是了。紫羅蘭或是俄國來的，從巴爾馬來的，從英國來的，那都沒有什麼關係，拍斯坦(Paestum)地方希臘的神廟貼近，有一種紫羅蘭似乎比向來的紫羅蘭都紅些、香些，彷彿牠們是從什麼古代異教女神的足印裏產生

出來的；然而得文(Devonshire)的小徑裏，當四月的陽光之下，那些藍色的無香的小紫羅蘭，也沒有一朵不同樣的含着春意。戲劇也便如此，牠可以不管是什麼體裁，只須是一件「眞的東西」，只有能彀含着一種珍貴的液體——無論是所流露的東西或所與人的愉快——而藏牠在一種杯裏，使我們可以把嘴唇湊去繼續的喝就是了。……

——輯自The Inn of Tranquility.

本篇是從美國琉威松博士(Ludwig Lewisohn)所輯的近世文學批評(A Modern Book of Criticisms)裏選譯下來的。凡是輯成之書，輯者必抱定一個宗旨選擇的。琉威松博士是一個人生主義的文學批評家；他以爲文學決不能超脫人生而獨立所以他這書所輯的，盡是近代主觀主義，個人主義，和賞鑑主義一派的批評。我們於此，可以略略窺見這派批評的名著的一斑。我們於主觀主義和客觀主義的批評之孰是孰非，可以不必下斷語。不過我國年來的著作界，因處於盛昌以科學治文

學的高調之下，已漸有一種畸形的科學的批評出現，所以譯者以爲這一派的批評名著的介紹，未必不是當今之急務。現在擬在這裏絡續的載幾篇。

（文學週報）

法蘭西喜劇之變遷

李樹化

喜劇 Opera-Comigue 帶說白的歌劇，是法國音樂的特徵，法國作家，確是創作了不少華美的這類東西，格列特利 Gretry，梅兮 Mehul，打萊拉克 Dalayrac，蒙信湼 Monsigny，柏東 Berton，尼哥羅 Nicolo，波愛爾的 Boieldieu，阿伯 Auber，阿担 Adam，格利沙 Grisar，馬細 Masse，比色 Bizet，德立石 Delibes，等諸名家，他們的天才，不特爲本國人所尊崇，且被別國人士所敬重，他們中亦有創作眞正的歌劇的，但他們的特長之表現，在喜劇這類作品中，特別顯著，如梅兮的『佐色夫』（Joseph），還有阿伯的『Muette de Portici』確是有價值的創作，我們可以看出他們的管絃樂，是比較意大利的有趣味，活潑的節奏，與深意、譏諷、美巧，而且高尚的表情，顯然是法國音樂創造上特有的特徵，這些精采，今日仍含蓄在法國純粹生風尼 (Symphonie) 作品中，不過以後的作家，暫暫將他們的那些光輝、單純

、美，及如許同情的歌曲失去，變成充長、浮泛、贅言的東西了，這種情形，不特在音樂的語句中是如此，在喜劇裏尤甚！

在這種風氣之下，各國喜劇，均被影響，這是當時的通病！至拿破崙二世時，喜劇這類的作風，日趨愈下，喜悅、深意，被小歌劇 Operette 排除於黑暗之中，彷彿像帶樂譜的玩笑報紙一樣，以前喜劇裏所有一切的美，在小歌劇裏消散了，快樂、歡悅，的表情，變爲陳腐的東西，高尚的精神，則更猥褻不堪了，這類創作（小歌劇）的主要人物，阿方伯 Offenbach ，他不是沒有天才的作家，及他的著名的繼承者，如黑威，Herve 盧角 Lcocg ，安得蘭 Andran 等，他們的作品，亦很受人歡迎，在當時這種音樂，似乎既自成一派，然而幾時之後，小歌劇在法國便失了地位，而在德國却相反，高升至與舊時的喜劇同水平線上。

法國現在的小歌劇，別闢新路，又風靡全歐，大受人之歡迎了，其原因是節奏上的革新，引用跳舞音樂，直捷說是美國式節奏的輸入，以前風行一時的維也納式小

歌劇，如『風流的寡婦』（La Veure Joyeuse）是因其全部一律旋舞（Valse）的單調進行而失勢，而現在的小歌劇，卻因吸引了極端複雜的跳舞節奏而復興，以現時最髦著名的『妃妃女士』（Phiphi）的組織而論，其運用節奏之新奇，每幕以每種跳舞音樂去表演，這是音樂上特奇的創造，很值得注意的發現。

談到美國式的節奏，我們須得研究跳舞本身，跳舞之嗜好與盛行，是跟着歐戰來的，其原因亦由於歐戰，這是歷史上一件奇異的材料。

Directoire（跳舞娛樂的地方）之產生，為一個很好的證據，恐怖時期過後而歌舞，五年殘殺之後的安慰，是多麼需要的禮物！因此解放束縛後的反動力之一種，——跳舞——就適應而生了。現在流行各種跳舞，其發源地都在美洲，如唐歌舞（Tango）老實說是阿根庭 Argentine 妓院內，一種本有的游戲，一步舞（One-Step），或二步舞（Two-Step），是由美洲黑人那裏來的，狐舞（Fox-trot），及聯步舞（Paso-doble），是巴西人發明的，（Java）是紅種人以前的祖宗，未開化的蠻人的舞

蹈，Boston是美國發明的，斯葛帝斯舞（Scottish Esqagnole）發源於 Maxixe Blues 是黑人發明的，以及現時最時髦的五步舞（Five-Step），及 Charlestown 這些新奇的音樂，美國式的節奏，都是法國現在小歌劇之骨髓，這種音樂的代表人物，著名的作家，是克[illegible]斯定尼 Chrsstine，以完 Yvain，摩核地 Moretti，他們的主要的作品，如『De De』『Phiphi』『夫人』，（Madame）『上邊，』（La-haut）『你的嘴，』（Tabouche）雖聲調有些像斯特拉文斯基 Strawinsky，或洪奈乍 Homegger，波羅哥惠愛夫 Prokofieff，新音樂著名的健將的口吻，而節奏的表現，却完全是美國式的。

音樂上主要的東西是什麼？德國音樂家布羅 Bulow 說『In Anfang Warder Rythmus』（基本是節奏，）實在說，節奏是音樂的藝術之基礎，音樂之元質，創作之要素，無節奏無音樂之可能，跳舞是節奏最精確的音樂，初民的音樂只是跳舞，因此難怪現在的小歌劇，合人口胃，受人歡迎而極盛，或將永久不衰！

（中央日報特刊）

電影的神奇

佛爾著　劍子譯

一　電影變時間爲一度的空間

關於電影我曾經鬧出同許多人一樣的些笑話。我們多麼久以來習於規定各種表現的方法爲很固定的形式——繪畫、雕刻、音樂、建築、舞蹈、文學、戲劇、甚至於攝影——我們中的每一個人都企圖引入電影爲上述方法中的一員，而這些方法是我們向來最樂意培植的，也是最懂解得清楚的。起先，多半的人由攝影的方法認電影爲戲劇的附屬品。有些人則附庸牠於音樂，還有些人附庸他於造形藝術一類，我就屬於最後舉的一路中人。再則，我老是相信，電影既以視覺爲介而達到我們之前，則還是造形藝術的修養才最適宜於我們去懂解牠。可是通通不是的：不是繪畫，不是雕刻，不是建築，不是舞蹈，不是音樂，不是文學，不是戲劇，不是攝影。牠只

是電影。電影至少不同於這八種說法中的任何一種，一如八種說法中在何一種之不同於其餘的一樣。我們尋求我們所願意牠與牠們相類似之點，且先求之於牠們同時或者分別施之於我們的習慣上，以後求之於牠們每一種與其他各種在我們表面神經反應最不自覺的中心所呈之內在聯覺的關係上。這並不是一件很小的奇蹟，這電影所付與的，能彀使我們循環地想到已經組成了我們感覺的一些藝術上去。牠並不倚屬於任何一種，而却能包涵，役使，配合一切，以其本身的力量來擴大牠們的力量。請注意，對於當前漸趨於組成的視覺交響樂（Symphorie visuelle）我所說的，其可能性自多於實現性，而同時我也以他置之於我們之前，不斷地提醒我們應給牠的助力。

但是，我們已經看見了，在電影中的藝術投射時間於空間之有限的平面上，或者再大膽一點的說，這種藝術使時間成爲一度的空間。這個就給與空間以一個新而且大的意義，空間成爲精神之積極的——而非消極的——合作者。笛卡兒的空間，自

有電影以來，也幸虧有電影，僅僅只剩有一種價值了，——如果我可以說嗎，就是圖誌的價值(Valeur topographique)。至少在實際上，時空的兩個半面已合而爲一，而這就是學者們，哲人們所相信永遠是兩相鑿枘的。就是這麼回事，便給與藝術以無比的尊嚴。也就是這麼回事，使我們位置電影絕對的獨立於其他各種之外，同時使我們去發見由何種物理的定律他得與其他各種相關連。

二　一種容易把捉住的新節奏

這簡直不難明白，電影上所用的機械的方法已指出與攝影的出發點一樣，也不難明白，牠所漸漸爭得的公同游賞之社會的與感情的責任實近於戲劇，而在文學中他又竭盡了各種的體制，強加文學以新的趨向。我們很容易說，在智慧之視覺的骨骼所支持的間架中，牠就將代替建築所曾肩負過的任務。但是從此以後，這個任務是『動』的任務，因爲是在時間裏活動，這個就已經印與我們精神活動以巨大的變化

；又因爲是在空間修砌的，仍舊是向來的建築；因之在智慧上又確是最顯明的『靜』的原素。

再則，我們由這個得著最密切的連鎖，電影同不動的造形藝術樣，是與空間相關係的，也同音樂樣與時間相關係的。牠由音樂旨趣之節奏的發展，近於音樂，這種節奏自然還是不十分確定的，可是在幾個影片中——如賈波林之頭等作品中——已經易於被把捉得住。我並非不知道舞蹈也有這種特性。不過在舞員一不在時，舞蹈便消歇了。如果不是確確實實的以電影爲介，舞蹈自身幷不能固定的。舞蹈在動作上是諧和的，一如電影樣，可是也不能比戲劇更能顯示出這分子論的宇宙（Univers moléculaire），這個宇宙，昨天還沒有什麼可疑惑的，現在却引伸電影的動作之不斷的波浪於可見的空間際限之外，沐浴那轉動的體積於氣躍，光流的相續景象之中。電影——這能動的建築——在歷史上是第一回，由與空間密切的視官感覺之利用，以喚醒與時間密切的音樂感覺。眞的，這是以眼睛爲介而接觸我們之一種音樂。

三　科學與詩歌合作，新的玄學

如果我們已經以爲繪畫這個東西，用牠的題旨和方法，——比雕刻所有的更微妙些的題旨和方法，——他能居於精神領域的深處，而在這種精神領域裏，客體（供給各種可視察的原素的）與主體（供給各種精神的原素的）更能漸近於融合些，那麼怎樣稱電影呢？在電影中這種融合是以自動的方法進行的，在同一地方，同一時刻內，空間與時間聯合而互相擴大其表現的力量。這點應得特別注意，因爲電影曾經遇着許多學者，哲學家用他們不可動的笛卡兒派的言論爲固執的否定，然而笛卡兒派的言論雖曾給與很好的習慣於人的智慧，究竟是暫時的。

電影，爲得牽引我們於牠之後，到一個還不知名的詩的宇宙中去，於是在最嚴密的科學門徑中採取了出發點，和製作，表現的方法。牠利用一種機器的用具以爲宇宙及精神間的媒介，這個器具以異常的精確，留記下昨天還算是客觀宇宙的祕密之

一些形體、動作、轉變等等。我再說能，我不相信『火』之發現可以比得上這種樣子的重要事件，至少就精神方面說。因爲這是頭一次，科學由牠本有的機械的能力，使一種諧和迸發於環繞着我們的有盡，無盡的未知境界之中，這種諧和是新穎的，而又是與向來安慰過我們的諧和不相密合的，而且建設的力量又僅僅只在他不可限量的初期。

當著這種科學與詩歌之自然合作的面前，當著這種物質的宇宙與精神的宇宙之親密的合歡的面前，當著這種空間投遞文告於時間以圖牠迅速，集中那窎遠的過去與最永定的將來於一種狹窄的動面 (étendue dynamique ——而這種動面是牠所不停地規定的，也是不敗地位置牠的) 的面前，我們還不敢相信一種新的玄學，或者更甚點，一個新的世界會簇現出來麽？

四　因得電影，宇宙的慣性消失了

我們試置身於這個正在形成的世界之活動中心，他像一羣星雲樣，牠的密度增大，而一種不能抵禦的力又用加速度牽引牠到轉化的路途上去。我們爲牽引導我們自己於這個世界裏，且分解分解他能動的原素，而隨着這慢映電影（Ralenti）看去；他顯示出一匹馬或者一隻狗飛躍時有耐性的筋肉蠕動，一個拳師或者舞女在氣流中慢展，蟲鳥飛時的沉着的跳舞，風暴鼓盪起的水波之綿動的輕微，手鎗子彈發出時之微緩的情形。可看見的諧和只是一種尋求重力中心的平衡狀態。用相續的曲線運動，而其運動并沒有一個停斷，一個驟變，一個急亂，我們看見蜻蜓，溜冰者追求這種不斷地離開他們而却常常尋得着的重力中心。這樣，外表宇宙就顯示出精神宇宙的律令，而精神宇宙本來就用牠本有的不定的分析方法以尋求衝突，矛盾之重力中心，或者於抒情中，或者於理想的綜合上，或者於靜默裏。我們跟着一根樹木生長的頃刻看去，這種速度供給我們下意識所完成的分解工作之外表影象，而牠的迅速再造，簡直侵入了行動之直線的詩境。如果以後我們在電影的戲曲中與牠自己給

與這種戲曲的答案中而得不着悲劇與人類精神的符合，那是不可能的。這一個的能力論（dynamisme）就是那一個能力論的證明，也就是論理學從來所高聲疾呼詔告我們來動員的，反之，也就是情欲之有意的訓練所默然勸告我們來應用之我們實際力量的利益上的。詩客們、畫家們、樂師們、哲人們、學者們——耶穌、愛司習勒、米格郎日、孟德尼、莎士比亞、呂邦、衛伯衛、斯賓挪莎、牛頓、巴黑、拉馬克等——曾經用高貴的努力企圖教育這種能力論於我們。可是誰曾懂得呢？

由機械的方法，電影使我們知道戲曲所展轉限制過，分析過的平衡狀態之尋求實是組成宇宙永恆的命運。上述的那些高貴的人物知道了這麼回事，可是這也是很使我們安慰的，在宇宙之直到現在還是神祕難知的運動之中，而在分子運動與數學所曾啓示出同樣的機制之天體運動之外，居然能找出一種煩燥難安的認識出來，這種煩燥難安的認識又由一種眞實性便將那些高貴的人物引導到平安中去了。如果在世界上沒有什麼是不動的，則一切都由運動以趨向不動性的外觀（Apparences de l'

immobilité)，那切斷了這種不動性的外觀就是我們所謂之眞實性，也就是許多原子的平安(Paix des atomes)。你們可看看那切斷了任何一片電影活動的節奏之照相影片的不動性。以前，我們僅僅乎知道這個，而也於我們無傷，只要靜止的習慣容易辦到的話。現在呢，電影這個事件發生了，一個不幸的事情，爲我所忘却了的，括平了如鉛的浪幅於波濤洶湧之中。而恰好相反，你們也可以映出由電影中取出的所謂木然不動的物體於銀幕之上，例如：遠林的巔杪，地平線上的海洋，城市的全景。在一個時刻內宇宙的慣性消失了，一如主義，律令慣性消失了可傲的靈魂樣：微風的經過，雨點之不經意的移動，熱氣，烟，雲灰沙之不可見的流動通通印入全體以有聲有勢的激動，而這種激動給與如上帝樣的慰安於我們不竭不盡的內心活動。

五　世界的面目

惟有幸虧電影——因爲科學的理論並不能與感羣衆，而且也差不多不能訴之於人

的脉脐——漸漸使得雖然以文學、音樂、繪畫之助，我們還可以能由斷續的片段認識這世界的眞面目，這世界是不懈的，繁複的，而又同時同地與我們同存在的之一種轉化。現在我們可以在牠的攪亂的，進化的，活動的，實際上把捉住他，由一望之力可以轉變牠爲精神；我們用如光樣的迅速之綜合的頓覺，用不可記憶的決定，用普遍的波動（這些都會消逝於無限中的）來從事把捉。我怎樣說呢？我們從前所節取的一些片斷顯之於我們之前，如一個連續宇宙裏的連續宇宙。我們大家都曾經被可驚的表現力所震動——此時我想到曾經在劇院中看過了的柬埔寨的舞女重現於電影的一回事——已知的，廣泛的全體中之一部分，而現在被節取於銀幕上，於凝集的，繁複的範圍中，也無須慢映電影的幫助，便可以貢獻出惟一的鑑賞。一張嘴，一隻手，一條筋，牠們的任務，在肉眼看的戲景中之不注意而却一致的動作上，已經消失了，可是變得獨自成爲完全的戲曲，而其一切組織，在全體的平衡中公同作各別的平衡。這種世界的新面目以後不要停止也不要固定才好，實在的，我們也

得相信，因為向我宣示的方法，只由性質看，便不許一切是有盡的與固定的。可是有一層，這也是頭一次，在空間中牠的繁複的方面，與在時間中他的不斷流變的方面，同時侵入了我們的道德生活。智慧之靜的佔領絕不會消滅的，由這個指引我們之新的雅各伯的梯子（註）牠們會老是精神不斷的上升於光明中的台柱子。不過我們應得有深沉的，不可磨滅的，盤植於我們精神機制的物質之觀念，而精神之靜止狀態只不過是平衡狀態，其內在的動力不能不知道的，否則一下子就破裂了。

六　失去了的時間之尋求

你不覺得已失了的過去生活之光怪可念，藉助於比記憶力還不可不承認的材料，從黑暗中，重上——完全無缺地——心頭，使在牠面前，在牠裏面，復活一個不絕的片段麼？我眞不敢深入這個閃動的地獄，你不覺得在你面前復活了二十年前的愛妻，而活在你的左右，而你已經不再愛她麼？因她，已經有二十年了，當你驟然與

她分離之頃，你曾經驚痛得要死麼？你不看見死了的小孩子復活麼？電影，如果他已經通過了智慧的門戶，可是還沒有擦過我們靈魂的石級，請牠所喚醒的新宇宙想一想罷，也替我們想一想罷，我應得拒絕再向前想了——精神的衰頹，或者勇氣的缺乏，我那裏知道呢！我應得拒絕再向前想到這種沉默的交響樂，牠的聲音激起引我們的樂，我們的苦，使之拓大，使之深入，一直到無盡與永劫之窵遠的觀尋。

（註）雅各伯的梯子一典出於基督教聖書。雅各伯避他的哥哥的陷害，逃到一個沙漠中去，在那裏他看見了一具下接地上連天的梯子，天使諸仙由之上下。十四年後他戰勝天使，受名爲以色列。在文學上用，是指不屈不撓，鍥而不舍的精神戰勝了一切障礙。

（貢獻）

適應觀衆的心理與偉大的創作

影

現在是什麼樣的一個時代呢？

這個問題已無需我們討論研求，客觀的事實已很顯明地羅列在我們眼前，給了我們個確切的昭告。

這時代是壓迫階級將要必然的崩潰而目前想要挽回她的厄運竭力掙扎逞其餘威的時代，在他方面這時代是被壓迫階級不甘於牛馬奴隸的生活和地位，而一致團結起來向壓迫階級黑暗勢力進攻的時代。簡言之：這時代是被壓迫階級革命而自求解放奪取世界的時代。

想在這樣血花燦爛的時代，大概不是反動的人們，誰都要心向着被壓迫階級的。

藝術不是什麼超時代的王宮，所謂逍遙物外的人們，他們絕不會造出改造人生而且深深地挖掘出時代精神偉大的創作。藝術是改造人生的，同時也被環境所改造。

不能把握經時代精神的藝術，那與這時代有什麼用？恐怕反而助長舊勢力，而阻礙新時代的進展了！

就電影說，當然要適應觀衆。但須要認清時代誰是要你們適應的觀衆啊！

前面已經說過，這時代的主人——正當的主人——不久就是被壓迫階級，那末，革命的電影很明顯地當以被壓迫階級爲其整個的觀衆。否則祇好隨着舊時代滾開去！

既然被壓迫階級是電影的觀衆，那末，電影便應以適應被壓迫階級的心理爲根本的信條了。——這完全是從理論上論斷，若就目前的電影事業觀察，電影已不成其爲藝術，而已變作富有階級的商品了！商品的目的在贏利，那還管藝術的使命？

現在國產名片如雨後春筍一般層見迭出，但創作的時代的片子，可以說是一套沒有，不用說偉大了！

這是什麼原故呢？

有許多人這樣主張：「電影必須適應觀衆的心理，現在人們，尤其下層的人們同上層的有關的小姐太太們，都喜歡看神奇的俠義的……那末國產片子當然要從這方面努力。」無怪所謂國產名片(？)盡是從墓墳裏扒拉出來的死尸：水滸西游封神榜……等等了！

對的，要適應觀衆的心裏，但應把觀衆認清，並且把他們的心裏分析清楚，因爲適應還有程度的不同。再者偉大的創作，在適應之外，還應具有改進的力量。

伊卜生是世界馳名的戲劇家，更被推爲世界的劇怪，與詩怪莎士比亞齊名。他起初編劇的時候，編出來的戲劇竟沒有地方肯替他排演，他受盡了人家的冷嘲熱罵，他受盡了人家的輕蔑攻擊，這因爲什麼原故呢！就因爲他的作品是暴露社會的黑暗而改進人民的意識的。假若他也純粹適應觀衆保守的心理，而寫作商品化的戲劇，那他也須會受人一時的歡迎，但他絕不會創作出偉大的作品。

我們的先總理奔走革命四十餘年，在辛亥革命期間，國人大多還是抱着忠君思想

，那末，要專講適應，中山先生便不應該提倡革命了！所以無論如何，在適應之外還應改造，適應也不過是改造的個條件罷了，藝術之最大使命在改造，而其最有效的工具在適應。

若無論什麼事情光講適應，試問社會還有什麼進化？目前中國的電影界，一塊的腐臭氣味！不努力創作，儘翻古董，這是怎樣鄙卑的「適應觀衆心理」的心理啊！

在目前革命高潮的時代，若以壓迫階級的殘暴醜惡或以被壓迫階級的流血衝鋒演爲影片，我想一定更能適應被壓迫的民衆的心理而且增進他們的革命性。——這是對努力革命藝術的人們說的話，反動的藝術家或是資本化的藝術家，那他們根本就不承認被壓迫的民衆爲觀衆，他們要阿媚的觀衆是老爺少爺太太小姐們。

時代是不容情的，背謬時代的，祇有被時代的巨輪軋毀消滅！

不要光講「適應！適應！」，要「改造！改造！」祇有改造才能推陳出新才能與

時代一致。

努力革命藝術的，請認淸你們的觀衆！

（民國日報）

以哲學的眼光談談跳舞

徐慶譽

一　中國古代的跳舞

中國先聖除墨家非樂外，對於美術都十分崇尚。樂記一篇，實爲中國古代最純粹的「美術哲學」，不僅承認詩歌、音樂，在美術中有特殊的地位，即現在普通一班人所懷疑的跳舞，在中國古代久已成爲舉國通行的大典，試觀下列諸例便明。

八佾舞於庭（論語）

方將萬舞（國風）

公庭萬舞（同上）

舞則選兮（同上）

式歌且舞（小雅）

籥舞笙歌（同上）

屢舞僊僊　屢舞傲傲　屢舞傞傞（同上）

萬舞有奕（商頌）

中國古代的跳舞，大半是爲祭祀而設，國家立有專官，名叫「舞師」；舞師掌管各種跳舞，也可說是跳舞的教導員。如：

『舞師掌教兵舞，帥而舞山川之祭祀；教帗舞，帥而舞社稷之祭祀；教羽舞，帥而舞四方之祭祀；教皇舞，帥而舞旱暵之事。凡野舞，則皆教之；凡小祭祀，則不興舞。』（周官）

除「舞師」外，另有「樂師」，樂師也和舞師一樣負教導跳舞之責。當時的跳舞，依周官所載，約有六種。如：

『樂師掌國學之政，以教國子小舞，凡舞有帗舞、有羽舞、有皇舞、有旌舞、有干舞、有人舞。』（周官）

現在西方談美術者，常說跳舞與音樂的關係，正如姊妹一般，不但兩者有并行的必要，且兩者同由自我的內部精神出發。音樂以「聲」表情，跳舞以「容」表情，其表現的方法雖不同，其所表的本質則一。「音」與「容」既常相聯絡，故「樂」與「舞」亦不宜單行。如：

『故歌之爲言也，長言之也。說之，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。』（樂記）

手舞足蹈，是情感興奮到極處時的流露；換言之，跳舞所表現的情感，是深一層的情感。僅「長言」（唱歌）還不夠，必須繼之以「嗟嘆」；僅嗟嘆還不夠，必須繼之「跳舞」。可見跳舞是深情表現的最後一步。跳舞既是深情的表現，那末，個人的品性，和風俗的厚薄，當然不難從跳舞中觀察出來。如：

『其治民勞者，其舞行綴遠；其治民逸者，其舞行綴短；故觀其舞，知其德。……』（樂記）

爲什麼觀其舞便知其德呢？因爲跳舞和詩歌音樂一般，都是由內心所發，有諸內必形諸外；觀其外，即知其內。如：

『詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也；三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以爲僞。』（樂記）

就上面的實例看來，誰也不能否認跳舞是中國古代已有的東西，且與音樂有同等的價值，國家設有專司，教民跳舞；雖舞蹈的方法，和近代跳舞不同，無論如何，總不能不說牠是跳舞。當時以跳舞爲祭祀的一種儀式，後來不像西方跳舞一樣，由「宗教的」變而爲「民衆的」，所以到現在，中國社會中，并無所謂「民間跳舞」（folk dance）自西洋教育制度輸入到中國來以後，西方跳舞，也與西方音樂一同跑到中國來了。將來中國教育普及以後，所謂「民間跳舞」一定會慢慢地發達起來。不消說，在男女界限極嚴的中國社會中，男女社交公開，不是一步就可以實現的，那末

，公開跳舞，自然不是一朝一夕可以普及於民間的。也許有些人根本不贊成跳舞，但我們當知道「跳舞」之爲美術，正和「詩歌」「音樂」「繪畫」「雕刻」「建築」一般。若承認詩歌、音樂、繪畫、雕刻、建築等皆不可非，那末，自然跳舞也不可非。跳舞與人們的生活關係極大，不僅是社會上的高尙娛樂，且是調和兩性，促進友誼的工具；以美學者的眼光看來，跳舞是一種「美術」，以社會學者的眼光看來，跳舞是一種「公共娛樂」，以心理學者眼光看來，跳舞是一種「性慾的調節」，以體育學者的眼光看來，跳舞是一種「周身運動」。這樣看來，可見凡反對跳舞的，都是執於成見與囿於誤會。除非說跳舞是興奮性慾的以外，再沒有別的理由。跳舞若眞是興奮性慾的，當然有反對的必要；但從事實上論，結果適得其反。凡富有跳舞經驗的男女，決不會承認跳舞是興奮性慾的。他們覺得在不跳舞的時候，到很容易發生性慾；(閒居爲不善)在跳舞的時候，簡直沒有所謂「性的衝動」一回事；因爲跳舞時，全身都運動起來，把「餘力」通通發洩了。并且一面跳舞，一面還要留心音

樂，以合節奏；不但留心音樂，同時又要顧及全場，或「伴侶」(partner) 的動作。在跳舞的時候，男女兩性，都是一心一意求步驟的整齊與動作的靈活，決不會想到性慾上去；這種經驗，要是曾經跳舞過的，才能承認。我可以下一句斷語，凡說跳舞是興奮性慾的，都是不知跳舞爲何物的人！換言之，即是沒有跳舞的經驗！

二　歐洲的跳舞

歐洲談跳舞的文學，自柳新 (Lucian) 的 De Saltatione 到謝勒 (Schiller) 的 Shieltrieb 已算是不少。近代經達爾文和斯賓塞兩人的研究，對於跳舞的起源，跳舞的理論，及其與其他美術的關係，說明更爲詳細。跳舞的起源，西方學者研究的結果與中國樂記所說的相同。樂記告訴我們說：當我們快樂的時候，便「長言」起來；(長言即是唱歌)「長言」還不足以盡歡，於是便「嗟嘆」起來；「嗟嘆」還不足以表出深厚的情感，於是才「手舞足蹈」起來。可見跳舞是內心快感的最後表現。人

們心中有快感，不論文明野蠻都是一樣，所以跳舞不是文化發達以後的產物，在原始社會，就已經有了。

到底什麼叫跳舞？樂記說：『舞，動其容也。』跳舞不是在「唱」乃是要「動」還要動的有規則，不是隨便亂動的。所以萊迪教授（Prof. W. Knight）說：『身體的筋肉，服從心的指揮，而又有調和的回應。』（The muscles of the body obeyed the suggestions of the mind, and responded rhythmically.）

西方跳舞，最初也是發端於宗教。以色列人（Israel）定居於柏列斯丁（Palestine）以後，每年在石魯（Shiloh）舉行宗教祭典時，附近的女子，通通加入跳舞。大衛王（King David）在極歡樂的時候，『在主面前，盡力跳舞。』（danced before the Lord with all his might.）希臘也以跳舞爲宗教祀典儀式之一，但有時候完全以表歡樂爲主，絲毫不含宗教的意味。每逢新春初到，希臘人必舉行慶祝的跳舞，名叫「花神舞」（Dance of Flora），現在英國的「五月舞」（May Pole dance），可說是「花

神舞」的遺風。

斯巴達的跳舞，既不是爲祭祀，也不是爲歡樂，完全是爲練習戰術。斯巴達的小孩們，凡達五歲以上，都習「軍事跳舞」(Military dance)。柏拉圖在他的 Laws 一書中，對於斯巴達的軍事跳舞說的很清楚。他說：『那種跳舞的動作，可分兩種，一種取守勢，一種取攻勢。取守勢的動作，身體時上時下，或左或右，要以逃避敵人刀鎗的刺殺爲目的。至如取攻勢的動作，或裝作「射箭式」，或裝作「刺鎗式」，總以攻擊敵人爲目的。』這種跳舞，可謂是別開生面，在尚武的民族中，美術也變成軍國主義的武器了！可嘆！

柏拉圖在 Laws 中討論跳舞的原理，頗與樂記中所講的相類似。他說：『每個人在歡樂多的時候，身體也動的多；在歡樂少的時候，身體也動的少。復次，若他的涵養工夫好，身體也動的少，反之，若他是畏懼而又缺少自治力和訓練，他的動作，一定是粗浮無當。…』(Every man, when the pleasure is greater, moves his body

more, and less when the pleasure is less, and again, if he be more orderly and disciplined he moves less; but if he be a coward, and has no training or self-control, he makes greater and more violent movements......） 我們當知道不論何種美術，都有頹廢退化的可能，跳舞更容易流爲邪僻不經。在羅馬時代，跳舞已經退化，爲當時賢者所詬病。羅馬帝替伯利爾斯（Tiberius）曾放逐羅馬城的跳舞家；杜米迪安（Domitian）也開除幾個嗜好跳舞的參議員；羅馬有名的大演說家昔塞羅（Cicero）曾斥責羅馬的大執政高爾比牛斯（Galbinus），因爲他身爲執政，不該跳舞。昔塞羅在 Pro Murena 中批評跳舞說：『跳舞是狂樂淫亂奢侈和放縱的伴侶。』（Dancing is the ally of excited festivals, feminacy, luxury and wantonness.） 他把跳舞看做淫亂放縱，自然不會承認跳舞是美術；因爲美術不是淫亂放縱的。凡淫亂放縱的，便不是美術了。純正的跳舞是美術，這是一般學者所公認的。當日羅馬的跳舞，過於腐敗，久已失掉了美術的價值，昔塞羅出來反對，是應有的舉動。昔氏又說：『一個清白人，

除非瘋了，決不會去跳舞，不論私的或尋常宴會的。」(No one dances when he is sober, unless indeed he is mad; nor in private, nor at any ordinary convivial gathering.)

宗教跳舞，現在雖已失勢，但在過去的時候，却是教會中通行的儀節。在一五六二年德南底參事會 (Concil of Trent) 爲西班牙王腓力第二 (Philip II) 開跳舞會，教會中僧侶牧師也參加跳舞。在塞維爾大禮拜堂 (Cathedral of Seville) 每逢聖節在 Corpus Christi 舉行跳舞，至今此風尙存，但僅在西班牙的羅馬舊教中，有這種宗教跳舞的遺風。法蘭西的宗教跳舞，在十二世紀時，已廢除了。欲明跳舞與宗教的關係，不可不注意師卡里嘉 (Sealiger) 的考證。師氏說過「主教」(Bishop)的名稱，原來是 "Praesules"，因爲他們在節期大宴的時候，常爲跳舞的引導者。復次，「唱詩班」(Choin) 一名詞，是從希臘文 χορος 引出的，(daance 即跳舞) 可見跳舞與宗教，在一個時代曾經有密切的關係。

自一六六二年巴黎設立「皇室跳舞院」(Royal Academy of Dancing) 以來，跳舞

不僅成爲專門美術，且成爲國家的美術了。歐戰以後，跳舞進步尤速，兵燹之餘，民生顚頓，無以爲樂，只好從跳舞中，討些生趣。歐洲各大都市跳舞發達的原因，就是在此。歐洲各國的女學校裏面，多半有跳舞一科，與音樂圖畫兩科幷重。此外在大都市，還設有跳舞學校，專以傳習跳舞爲目的。歐洲人崇尙美術的嗜好，十分可佩。現在中國的跳舞，雖在萌芽時代，將來必定會普遍的。如果我們尊重美術，也希望快快普遍起來，尤其是在我們禮拘教梏的中國，應該提倡。跳舞在中國發達以後，至少對於我們中國人的生活，有兩種良好的結果：第一是打破男女界限，使男女有均等社交；第二是增進社會娛樂，使男女青年的生活，由煩悶的而變爲愉快的，由呆板的而變爲活潑的。不論何種好制度，都有流弊；跳舞若用之不善，當然有害無益，這一點也是提倡美術的人所應該注意的。我以爲中國公私立的女學校中，當習跳舞，儘管把美術的價值丟在一邊，跳舞也是一種很柔和的運動與適宜的游戲，對於學生的體育上，和精神上，都有很大的關係，希望熱心教育的人，注意及

此。至如專以傳授美術爲目的的學校，當然應增加跳舞一科，尤其是在女子師範學校和女子體育學校，應該注重跳舞；因爲她們畢業以後，出身教小學的時候，她們可以在小學校中教小學生跳舞。在起初提倡的時候，自然有少數腦筋陳腐的人出來反對，正和他們反對白話文和男女同學一般；但他們的反對，殊不值得我們一笑，我們要創造一個「美的社會」和「美的國家」，當抱一種「舊染汚俗，咸與維新」的態度，然後，才敢於衝決一切網羅，尋得藝人的自家田地。

參考書

周官　樂記　毛詩　論語

Plato: The Laws.

Aristotle: Politics.

Lucian: De Saltatione.

Wearer: Essay towards an History of Dancing. (1712)

Cahusac: La Dance Ancienne et Moderne. (1754)

Noverre: Lettres Sur La Dance. (1760)

Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. (1866)

Marriot: Dancing as an Art. (1888)

Girardet: Traite De la Dance. (1891)

（東方雜誌）

文字與圖畫同是藝術嗎？

孫福熙

漢文的書法排在六藝之列，他種文字，在歷史上，直至現在，都沒有認他爲藝術者。究竟書法應否認爲藝術，而漢文以外的書法有否藝術的價值，我們在這裏且來作一個簡略的研究，聊作開發這問題的寶庫的敲門磚。

據古書上所記，謂漢文是看了鳥類在沙土上的足跡，模仿推演而成的，所以原始的文字都是象形的。因爲是象形，所以雖然是文字，卻充滿着圖畫的性質。可是因爲求書寫的簡便起見，漸有變化，成爲隸書，又變而爲眞書草書。在這裏，第一個問題是：篆文是多象形字的，可以與圖畫同觀，或者不成問題；但到了現在，篆文的用處，除寫屏幅對聯，寫在裱糊窗戶的紙上，與圖畫相配，或刊在書籍雜誌封面上的幾個字以外，別的毫無用處。現在所用的活的漢文，眞書與草書幾種，已經沒有象形之意，倘若要說『日』字是象形字，一定要費小學家畫一個圓圈，中間加上一

點，而且再加以解釋：『現在日字的方框，原來是圓的；中間的一點，現在變成一橫了。不是很象日形嗎？』要費這樣解釋才可明白他是象形，這還有什麼圖畫性呢？倘若圖畫必須這樣解釋，那只需解釋不需畫了。所以倘若文字之可稱爲藝術是因爲他如圖畫，則現在的漢文決不能稱爲藝術。

書苑菁華上有梁武帝論草書一段，現在抄下來看看：

疾若驚蛇之失道，遲若渌水之徘徊。緩則鴉行，急則鵲厲。抽如雉啄，點如兔擲。乍注乍引，任意所爲；或麤或細，隨態運奇。雲集水散，風迴電馳。及其成也，麤而有筋，似蒲陶之蔓延，女蘿之繁縈，澤蛇之相絞，山熊之對爭；若舉翅而不飛，欲走而還停；狀雲山之有玄玉，河漢之有列星。厥體難窮，其類多容；婀娜如削弱柳，聳拔如裊長松；婆娑而飛舞鳳，宛轉而起蟠龍。縱橫如結，聯緜如繩；流離如繡，磊落如陵。暐暐曄曄，奕奕翩翩。或臥而似倒，或立而似顛；斜而復正，斷而還連。若白水之游羣魚，叢林之挂騰猿；狀衆獸之逸原陸，飛鳥

之戲晴天；象爲雲之罩恆岳，紫霧之出衡山，巉巉若嶺，脈脈如泉。文不謝於波瀾，義不愧於深淵，傳志意於君子，報款曲於人間。蓋略言其梗概，未足稱其要妙焉。

照上段文字所說，雖然是草書，也還是表現物類的性質，可以稱爲藝術。不過這種狀貌物類，究竟不免牽強附會。我們要研究書法之能否稱爲藝術，還是要以藝術的條例來評衡。

文字的功用是一種記號，只要能夠記錄事物與思想，并能使人看了就明白所表示的意思，就可達到目的了，這是不必有所謂好壞的，除了不寫錯，筆劃清楚不致與別一個字相混以外，別無好壞可言了。

然而在事實上並不如此，這是人類的特性，除實用以外，還要竭力的加以美的意味。在漢文上，因爲文字的行列與畫劃的結構多有做美的機會，比拉丁文系的文字容得下美的條件，所以，漢文的書法成爲一藝了。就拉丁文系的文字而論，信扎文

稿上所寫的文字自然沒有以藝術看待者，但近代的建築題名，廣告用字，雖然還是實用的文字，卻當作圖案畫看待，改變了他不適於美的條件，而應用統一變化均齊平衡等等美的理論，作成美麗如圖案畫的所謂圖案字。漢文雖不完全與圖案字一樣，卻更比圖案字能表出作者的情感。

寫漢文的人大概是每人只寫一體，普通只寫他自己特有的字體，而大多數卻只寫一個古人如顏眞卿的字，或一個今人如康有爲的字，這與學畫而只做米芾只做八大山人者一樣的不合藝術的理論。

藝術在能表現自己的性質與情感，故寫字可依照各人自己的情感表現，隨書寫時的心情或隨這文字的用處而異其體式。故一人的字不必限於一體。

又我們在說話時，必有抑揚，說大字聲音亦大，說柔字聲音亦柔。并於敍述一個男子說話與純敍述一個女子說話時不同，各模倣原來的聲音。這在中國除說書玩雜耍的人外，不很顯著，但在西洋人每人，尤其是演說的時候，必隨語言作適當的表

情。

所以我以爲寫字須每字各表出所示意義的情態。尤其是在漢字比較的容納得下各種情感的表示。漢文的缺點很多，但在未廢之前，不妨特別利用一下他這特長。能夠做到這點，則文字是藝術一語更顯著的可以證明了。

（中央日報特刊）

美術的照相

——給自己會照相的朋友們——

豐子愷

現在照相眞是流行極了。我的朋友中有許多人自備照相器，自己會拍照；馬路上賣照相器的店到處皆有，而且一二十塊錢就可買一具。回想起少時候聽鄉人說「拍照拍不得的，外國人要拿去塡在洋橋裏」的時代來，眞是有霄壤之差了。

照相雖然這樣流行，我却一點不懂，既沒有照相器，更不會弄。然而我對於照相，無論照相店裏照的，朋友們照的，常常覺得不滿意，可批評的極多而滿意的極少。不懂照相的我何以敢批評照相呢？也有一個理由！

照相這種東西，雖然自來不曾正式列入美術中，但攷究起牠的性質來，是與工藝品同類的。就是跨於「實用品」與「美術品」兩者之間的。例如一個花瓶，一把茶壺，原是爲了插花與盛茶的實用而作的，但人們總於不漏水，不傾倒等實用的條件

以外，又要求樣子的好看，色澤的美麗，花樣的得宜。同樣，照相原是爲了保留肖像或實景的實用而作的，照得好，冲洗得好，都是所以達這目的的。但如果單求「肖似」的實用，而不計照相內的布置安排，結果就與只求不漏不傾倒而全不美觀的茶壺花瓶一樣。明言之，照相是屬於兩方面的工作的：照得好，冲洗得好，是「工業」方面的工作，人物風景的地位布置安排得好，明暗的部分配列得好，是「美術」方面的工作。我不會照相，不會冲洗，對於照相的工業方面的事全是外行；但照相面上的人物風景的地位的布置與明暗的配合的適當與否，——即美不美，是有目共賞的，我也不妨談談。

雖說照相與花瓶茶壺等同類，其實比較起來，照相更接近於美術，即所含的美術方面的效用比實用方面的更多。爲甚麼呢？照相與視覺藝術的中心的繪畫，非常接近，在感覺上，照相與繪畫同是只訴於視覺的。進言之，凡只訴於視覺的藝術，全是觀賞的。花瓶茶壺，僅觀賞其形狀色彩時雖與雕刻繪畫同類，但其他的插花，盛

茶等條件，比起照相的肖似實物的條件來，究竟更屬實用的。只要比較一幅畫與一幀照相，一座雕刻與一把茶壺，就可首肯照相與繪畫的關係比茶壺與雕刻的關係更爲密切。試看中世紀的宗教畫，近世寫實派（Realism）的畫，用筆何等規謹，形狀色彩何等逼眞，如看複製的照相版，竟全同實景一樣。使人不辨其爲繪畫或照相。這點大概是看過西洋畫的人所同感的。這樣想來，照相只要形狀，位置，明暗等配擇得適宜，竟可收到與寫實派繪畫同等的效果，掛在壁上同樣地可以使人悅目，我看到寫實派始祖米勒（Millet）的晚鐘（Angelus）拾穗（The Gleaners）等畫的縮小的照相版，常常想到我們選擇好的風景，像製電影片地僱用莫特兒來扮演時，一定也可製出與這等名畫同樣美觀的照相。米勒的畫中初步（First Step）等尙有美快的木炭的筆紋可尋，爲照相所不能致；至拾穗，晚鐘等，在縮小的印刷版上竟全無畫的痕跡可尋，看畫的時候使人似乎覺得這種實景是在尋常田野中所常見的。記得從前有一位年老的中國畫家對我說：『西洋畫同照相一樣，只要塗染工夫深就好；我們

的畫是講筆意的，……』這幾句話雖然不足以爲西洋畫的正評，然也有幾分意思在裏面。不錯，繪畫原有像照相的，反轉來說，『照相原可以照得像繪畫的。』像繪畫的照相，我名之曰『美術的照相』。

美術的照相有甚麽條件呢？最重要的是構圖，就是照相裏面所收容人物風景的形狀位置的講究。其他配光等，例如某種風景以輪廓清晰分明爲宜，某種風景以明暗混和爲宜，也是一種美的條件，但不及構圖的重要且必要。我往常在友人處或照相店裏看見照相，總覺不滿意於構圖的多。但並未收羅來作批評的材料。現在爲了要寫這篇文字給一般，就近向幾個友人處借幾張來看，（我自己是不保存照相的，）先找出了兩張最可批評的照相。因之想起了對於向來的照相的不滿意的地方。原來要講怎樣才是美的照相，是不容易的，指摘這照相爲甚麽不美，是容易的。讓我先批評一下再說罷。

照壞的照相的人和滿意於壞的照相的人，都是不識「空間美」而專以「肖似」，

「清楚」爲目標的。近來又加了「漂亮」，「寫意」兩個目標。中國自有照相以來，所有的照相自然人物(肖像)居大多數，風景的照相極少。而人物的照相的格式，也不過數種：第一，半身肖像，用方額或者圓額，頭的位置放在比中央稍高的地位，下方包含胸部，這種格式，位置最不容易安排得出色，但同時也最少犯毛病。第二，全身的肖像，舊式中央放茶几，茶几上放自鳴鐘，水煙筒，茶几前下面放痰盂，茶几旁放椅子，椅子上坐架起脚或手拿書卷而眼望前看的人，是千遍一律的格式。新式的用種新花樣的家具與背景，人也像家具與背景一樣，裝種種漂亮的，寫意的樣子，或含着笑，彎着頭，做出愛嬌的姿勢。前者呆板得很，自然講不到美的位置；後者雖然家具也漂亮，背景也漂亮，人物也漂亮，可是但注意這點「漂亮」，並未注意到「位置的美」，看了反而使人作嘔。第三，多數人的團體照相，一般總是對稱的，只見大商店門口的電燈似的一排一排的頭顱罷了。近來也有故意做出散亂一點，不規則一點，即一般照相人所謂「寫意一點」的，但也只是「寫意」而已，並

不見位置的美，到不如規則的好。最使人（至少我）討嫌的，倒是其「漂亮」和「寫意」。這種漂亮與寫意，在剃頭店裏壁上掛着的剃頭司務們的照相裏，或者聽差茶房們的房間裏掛着的照相裏，最可以徹底地看到。看到時的感覺，無以名之，只能混統地名之曰「肉麻」。有一次我到杭州一個照相館裏去照相，照相匠教我把頭側一點，偏一點，眼斜視一點，他說「這樣寫意」。我從此學得了「寫意」這個名詞。但覺得「寫意」就是「肉麻」。對於這種「漂亮」與「寫意」，我只感到嫌惡，却沒有方法來批評指摘。現在想就第一種格式的，即最容易妥當而又最不容出色的半身照相中舉一個實例來談談。第一圖（從略）是一個朋友的半身像。這像照得很好，光線配法取小半面明與大半面暗，即三七比例的明暗，很是有趣，又很是進步的。在十卄年前（或現在的鄉下）一定有人說『臉孔半隻黑半隻白，不像人』的。照得也非常像，沖洗晒印得也非常清楚。在現時的照相中，總要算是最上等的成績，最先進的照相館的出品了。可是講起空間美，即畫面位置的美來，這半身像眞不

過是在長方形內隨隨擺擺，並未下一點空間美的苦心。試看這長方形的幅內，人物的位置偏於下方左角，重心不穩，看去非常不安定，似乎不是特攝的，獨立的一幅照相，而是不懂事的孩子們在一幅大畫裏隨便剪出來的一塊。故就畫面的空間上察看，上方空地太多，這等空地在全體中不能對照而發生有機的作用，只是可增可減的餘紙，故對全體全是無機的，無用的廢物。又右旁的空地作成一條一樣闊的狹長的衖，這也是使空間流於單調，板滯，而不美的。此外，例如就長方圈的四邊上看，下方右邊餘地太多，左邊不足而裁去的部分太多；左邊下方有一段是身體，又光線較明，右邊非常黑，又全無事物來打斷，感覺上非常寂寥。總之，這照相從美術的方面看來，全是「殘廢的」。

我用厚紙剪成一個長方形框，試在這照相上另取一個較好的位置，如第二圖。圖中虛線表示原來的額，實線表示我所新定的額。讀者想來一定可以看出新取的雖然說不到何等巧妙的構圖，但至少是「妥當」的，「安定」的——浙東的土話所謂「落位

」的。如果這樣，這張照相便是因位置的一變而忽然圓滿，忽然具有美術的意義。

No.2

而且這位置的一變，是全不費甚麼工本的，何等簡便的一回手續！照得好・晒得好，洗得好，裝得好，都要費工本的；只爲了缺少「位置擺得好」的一件最不費工本的工作，致使全幅不穩健，埋沒却其他一切費工本的工作，是何等可惜的事！「安定」，「妥當」，「落位」，是美的條件之一。美學上所謂「多樣統一」的「統一」，便是妥當，安定，落位的意義。

再舉一個實例如第三圖。這是我的朋友的愛兒的照相的構圖。因爲這小孩已經死了，我的朋友保藏這相片作紀念品。因爲這樣，更牽惹我的注意，就援以爲例。我

No.3

所感的，是很可愛的人所遺留在世上的紀念品可惜這樣不美。試想這照片的題材，小孩，大泥人，狗，林木，是何等的好題材！假如安排得好，我想一定可以作成一幅很有畫趣詩意的圖。現在一個小孩與一隻狗的地位同樣高，而且統在正中，狗又切近邊上，（照構圖理，主要物體是重的，不能切近邊上，切近邊上，就失了全幅的均衡。）全體的不安定，不妥帖，比前例更甚。

上述的兩個例，我不過是偶然用着的，並非說這兩幅是模範的壞照相。總之，不講究空間美而僅求實用（肖似，清楚）的向來的照相，用審美的眼看來，大都是不健全的，殘廢的。這原因，我想主在於照相師的對於美的無知。試看一般照相店裏的工作人，大都是教育不完全的人。這種人不懂得空間美。這種人其實只是一種工

人，匠人都稱不上。爲甚麽呢？構圖的一種知識，其實只是巧運匠心於空間的一種技巧（Technique）一種匠人之事，並非何等深奥的藝術上的事。這種技巧，是可以學得會的，不是像藝術天才的不可學得的。他們都沒有受過這種教育，沒有經過這種技巧的磨練，所以只能說是照相工人。其實，可以使他們受這種教育的地方，原也沒有。

其次的原因，照相店裏的大部分主顧也不容辭咎，他們都太好商量了，無論怎樣壞的照相都滿足地拿回家去掛。（受得這等照相的人們中，自然有不滿足的明眼人，故曰大部分的主顧。）

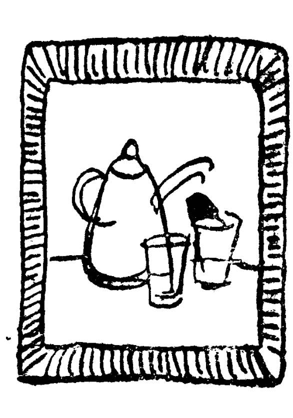
這兩方面的無知，使照相不會進於美術的。照相進而爲美術的，是應該的，必要的，正式的。爲甚麽呢？我們尋常房間裏的布置，書案上的陳設，實用以外都要求其美觀，妥帖，安定。何況照相是要掛起來玩賞的，與繪畫相去很近的美術品呢！

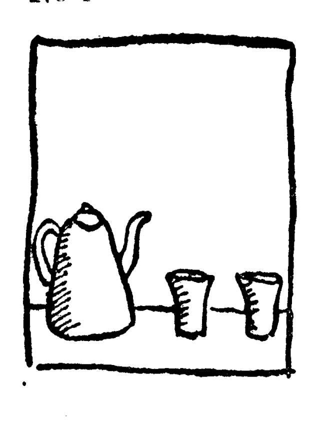
講了許多話，都是批評的。不負責任地批評，自己也講不過去。想趕快反轉來講

幾句「怎樣才是美術的照相」的正面的話。可是我實在不懂照相，無從講起。無已，只得講幾句關於構圖法則的話。這等法則怎樣應用到照相上，我就不管了。然美術的照相，其實就是照相的畫化。所以現在說畫的構圖，也就是說照相的構圖。

構圖卽 Composition 在中國畫法上叫做「經營位置」，是中國畫圖法之一。西洋人有句話：「男予看畫看構圖，女子看畫看色彩，小兒看畫看事物。」這雖是描摹人的心理的話，然同時又可拿來說明構圖的意義。卽構圖在「畫」的家庭裏彷彿是個男子，是支配這家庭，保護這家庭，爲這家庭的主腦的人。一張畫裏面，構圖倘不良，別的傅色，用筆無論怎樣良好，決不是好作品；反之，只要構圖良好，雖其他的工作很草率，仍是佳作。看第四圖就可明白：左邊一圖茶壺茶杯位置很低，且平行，主要的壺又切於邊上，上端空地無作用，雖畫得何等工緻，全是不中用的。反之，像右邊一圖畫得雖非常潦草，然而布置得很妥帖，卽構圖很良好。凡有眼的

No 4





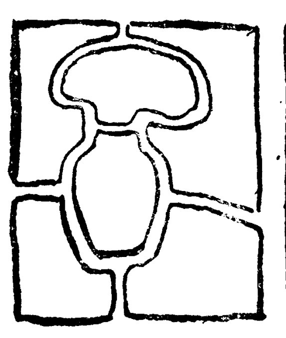
人，我想一定是取此捨彼的罷！

凡畫中的「空地」，都是畫面的形象，塊塊是有作用的，即塊塊是「有機的」。所以畫中的空地，叫做「背景」(Back ground)。背景是不是空的無用的荒地，是陪襯主要物體，顯出主要物體的。猶之官員後面的隨身親兵，不是閒人，是保護這官員，侍候這官員的有用的人。

例如畫一瓶花，布置妥帖時，如果把花瓶周圍的背景一塊一塊地割開來，如第五圖，可以看見每塊的大小沒有完全相同的，又沒有相差很遠的。每塊的樣子，沒有過於死板的。又沒有過於變化奇離的

No.5





。這樣，才是形的諧調。畫面因了這幾塊形的諧調而顯示美觀。這拿音樂來比方，最爲適切：數個振動數比例爲整倍的，或倍數簡單的音，合奏起來很和諧。例如do音振動數爲128，mi音的振動數爲162比do是五比四。Aol音振動數爲192。比do爲二比三，倍數都很簡單，故這三個音諧，和可以作成和聲上所謂「長三和弦」。

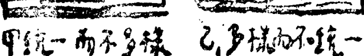
形的諧和，也有一個規律，即凡主要物體在畫面的位置，須避去五加五，而取用六加四或七加三的比例，但過於變化，例如八加二，一加九，則又相差太多，不能諧和。換言之，即五加五是呆板的，一加九是散漫的，得中的六加四或七加三，才是「和而不同」的諧調。這規律的根據，仍是出於畫額的「黃金律」(Golden law)。即像前面所舉諸插圖的長方形的長短兩邊，其比例大致是黃金律的，即「大邊比小邊等於大小兩邊之和比大邊。」黃金律比例的長短兩線，算起尺寸來不是整數，然大致是在六比四至三比七之間的。這黃金律，確是很有價值的發見。因爲黃金律的畫額，其長短闊狹都恰好，確是美的形狀。倘使兩邊長短相差比黃金律再近，而成正

方形，嫌其過於呆板；再遠而成狹長條，又嫌其過於奇巧，只有四六比與三七比之間的黃金律，最爲適當。西洋畫沿用黃金律爲正格的畫額，就是爲了這原故。畫額用黃金律爲最正格，畫內位置也以照黃金律分配爲最安定而美觀。第五圖的所以位置安定，是因爲花瓶上下左右各空地的大小與形狀，均保的近於黃金律的比例的原故。

黃金律何以安定而又美觀？又可用美學來說明。美學上所謂「多樣統一」的原則，就是說過於多樣的散亂，過於統一的呆板，均不美；又多樣，又統一，方才發生美感。五加五只是統一而無變化，一加九只是變化而不統一，三加七或四加六，才是又統一，又多樣。就拿半身肖像的構圖來作例，如第六圖，甲是統一而不多樣，乙是多樣而不統一，丙

6.oN

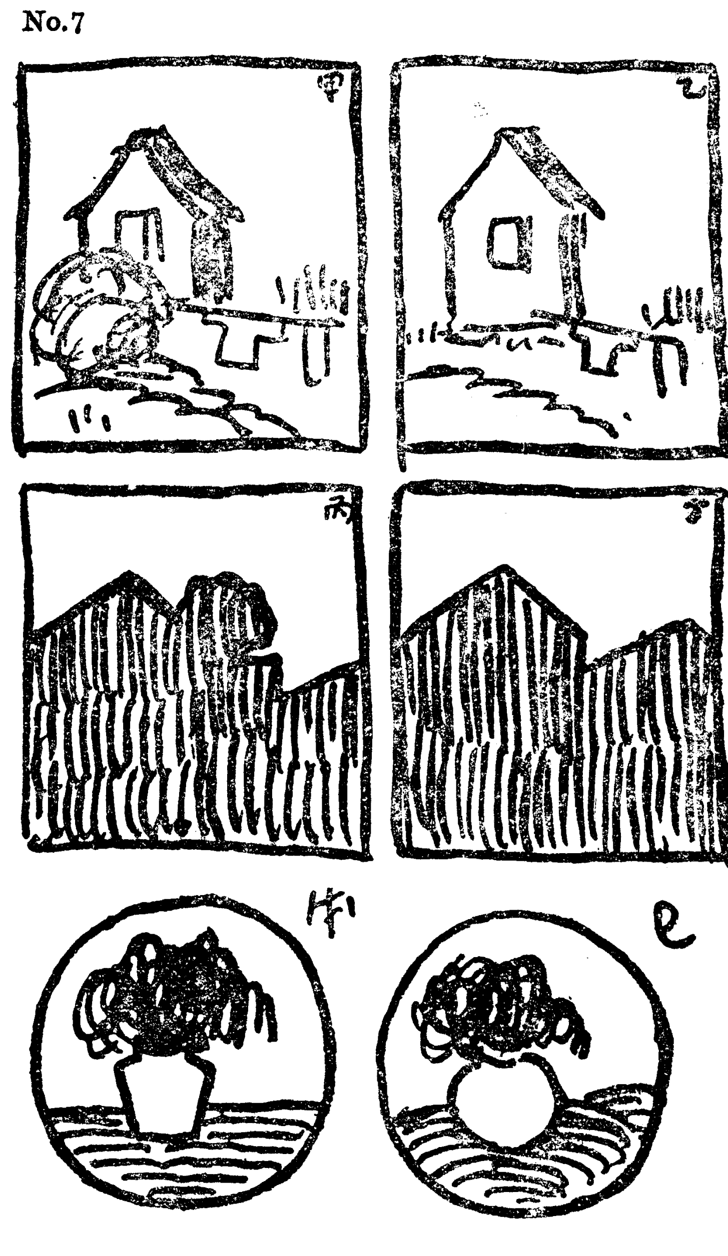




丙多樣統一

才是多樣統一。這在靜物畫，猶之位置三個蘋菓，並列在中央太呆板，東一個西一個又太散亂，變化之中有規律，規律之中有變化如第六圖的丙，方是美的位置。

No.7



以上所說，只是關於主物體的位置的構圖法。圖中的直線與曲線的

配合，也是構圖上要事之一。卽位置是分量的，直線曲線是性質的。例如第六圖，乙的房屋兩旁是直線，且與畫額兩側的垂直線相並行，圖中又無重要曲線，故全圖板滯而無生趣。倘在屋前方加描一叢花或草如甲，就發生直線與曲線的美的對照，而畫面玲瓏了。又如下方丁，天際所現屋的輪廓統是直線，也因少變化而缺乏趣味。倘屋間有樹聳出，屋的輪廓線就有曲線與直線的對照，而全幅活動了。又如己，曲線的花，曲線的布，曲線的瓶，加之曲線的輪廓，單調得很。倘改爲直線的瓶與直線的桌，也就顯示對照的美了。在照相的人，固然不能使無樹的地方生出樹來，以造成美的構圖。但只要懂得這樣好，那樣不好，就不至攝取有構圖病的照相了。位置的話容易多說，線的配合因爲無一定規則而要全憑眼來賞識，非紙筆所能盡了。現在只能舉這一隅而已。

總之，美術的照相，就是照相的畫化。畫化的最重要的一種技法，是構圖。奉勸自己會照相的朋友們，我們不要責備照相店員及其主顧，首先自己協力起來，扶助

照相向美術去罷！我們不要拿淺薄的好奇心來玩弄照相器，不要製出殘廢的照相來。要當作美術之一種去研究，製出可以慰安人目的美術品來。我寫這篇文字的希望，也只在此，並非出來教構圖法。因爲構圖法是不必我教的，如果有人要學，我可介紹一位先生，這先生就是火車。乘火車的時候，請注意黃金律的窗框子裏面的風景。火車向左或右移動，有時又忽高忽低，窗框子所割取的風景，時時刻刻在那裏改換。在這不絕地改換的時候，有時會換出位置非常安妥，線的對照非常美的構圖來。殘廢的自然有，各部均安妥而僅有一部的缺陷的也有。眞是很有趣味而又很有意義的教構圖的先生。我是在乘滬杭車的時候常常領教的。

（一般）

紙的藝術

方乘

『給我們貢獻一點關於造紙的材料罷』，有一天伏園先生對我這樣說，同時春苔也在旁邊隨聲附和着。心如死灰槁木的我，聽了這樣興奮的話，骨子裏老實着起慌來，但表面上還假裝鎮靜的樣子，似乎不甚經意的答道：『這恐怕於你們貴刊的性質，不大符合，等過幾天再說罷。』

『等過幾天再說』，這是一句推諉的話，善於作中國官的人，遇着有人找他謀差使的時候，都會打這套不負責任的官腔，等過了幾天，仍然要再等過幾天，一直到無窮盡。我雖不善作官，到了應急的時候，官腔倒是不算不會打的。

我的理由，馬上遭着伏園先生的反駁而表示屈服了。

『請你寫一點比較通俗些的東西好了，第一，要使普通一般人看得懂。』

他又這樣地激動我。究竟貢獻旬刊的性質，據我一個人武斷的觀察，似乎是一種注重發表文藝一類作品的刊物。兩個主辦人，伏園和春苔，都是文藝界或藝術界的明星。我是一個缺乏藝術常識的人，不配來搖筆弄舌。但是，春苔彷彿曾經對我說過，藝術的範圍很廣，第一當然要推文學、圖畫、雕刻、音樂……之屬，等而下之，連建築、製造、烹調……等等，凡可給五官以一種美感的技術，都應該包括在內，造紙亦製作的一種，果然有了可紀的材料，則發表文藝的刊物上，紙亦未嘗不可以談。

『紙爲日用必需品，一個民族進化的程度，常與紙的消耗量成正比例』，這句話，成了今日造紙界的老生常談了。就製造方面言，紙業發達的國家，其科學工業亦必甚發達，現在的英美日法德意諸國，皆各有其相當的產紙率，雖有一二國家，如娜威、瑞典、坎拿大……因地位和原料種種，他種工業或且落後，而造紙獨有長足

的進步。然據一般的觀測，造紙與其餘的科學工業，確有其不可分離的關係，請詳其說：

(1)造紙與機械。近世造紙，都用機器。極大的造紙機，每分鐘能出寬幅六米突的報紙二百五十乃至三百米突，一晝夜出產紙量可達八十噸，極小的造紙機，每天也能造紙五噸至十噸。

但是，紙廠裏頭，不是簡單一副造紙機，便可造成功紙的。紙料的製造，未成紙以前的各種處理，成紙以後的整理，打光，和切張，處處都靠機器的運用。倘若一個造紙廠的某部分，用機器來工作，那末，其餘各部分，亦非用機器工作不可。在二十四小時內，能出紙十噸或二十噸的造紙廠，假使紙料完全由本廠自給，則紙料製造機的出產率，最少每日須有五噸的盈餘，就是說，在二十四小時內，可製產紙料十五噸或二十五噸。同時須有整理，打光和切張機二架或三架以上。一部分用機械，他部分用人工，在事實上決辦不通，簡單點說，造紙工業，就是一種機械工業

，二者簡直無分開的可能。

（2）造紙與電。促使機械的轉動，從前固然用蒸汽，或縮省點說，用煤作動力的來源。但是，這個方法，比較不經濟而且麻煩，因爲略大一些的造紙廠，部分很多，距離很遠，直接用蒸汽發動，在距離過遠的地方，損失太大。所以必先把煤的能力，變成蒸汽的能力，把蒸汽的能力，變成電的能力，再將電通在應用機械的地方，使機械轉動，就是說，把電的能力，最後令他變成機械工作，這是稍具工業知識的人，都知道的。

像這樣用煤變換得來的電力，費用太大，不適合工業經濟的原理。最好是利用水力，利用高壓的水力——瀑布或急流——來推動發電機。如此發出來的電，就叫作水電，用水電作機械的發動，是再經濟沒有了。規模略大而且新式的造紙廠，都自備水力發電機，自己發電，供自己廠內機械的使用。即不然，購用外邊水電廠的電力，也比較用煤合算。因爲水電的成本很輕，發生水電的工廠，經過一次建築之後

，只須用三兩個工人管理，便可永遠地無盡期的發電。這種簡單而且經濟的動力，正適合造紙廠的用途。所以說造紙與電，尤其是水電，實有不可脫離的密切關係。

(3)造紙與化學。很尋常的一張紙，隨便拿來把他蹧蹋，似乎沒有什麼可愛惜的地方，其實，造出這一張紙來，是很不容易的。我們知道，搆造紙的成分，大部分是纖維，纖維取給於植物，能作造紙原料的植物很多，新式紙廠所最通用的，就是木頭，草類，破布或竹葦……木頭的堅硬，草類的靭軟，破布的骯髒污染，竹葦的生梗多節，精製出來，都可造成同樣漂亮的紙，不是熟諳分析學的造紙專家，誰也分辨不出。這樣神奇不可思議的藝術，歸根說來，要不能不借重化學了。拿木頭作一個例，最先是應用機器，把他砍成指頭粗細的小塊或碎片，其次應用化學藥品來煎煑，最通用的化學藥品，就是鹻類和酸類（苛性曹達，無水亞硫酸，綠氣等等）。

煎煑木頭，是什麼用意呢？因為組織木頭的成分，除纖維外，尚有許多不適宜於

造紙用的膠質或油脂等有機物體，參雜在裏頭，與纖維發生了血統的歷史關係，化學藥品，是纖維的敵人，同時也是膠脂等物的朋友，木頭經過煎煮以後，膠脂等物，與化學藥品結合，成一種富於溶解性的新化合物，遂與纖維脫離關係而獨立，我們利用這種新化合物的溶解性，用水洗滌纖維，使膠脂等完全除去，終於適合我們造紙的需要。

煎煮以後的木頭，已經不再叫作木頭了，人家都叫他作紙漿，紙漿的顏色，是暗黃或棕黑的，必定先經過漂白，才能拿去造紙。講到漂白劑的功用，又要不客氣地來借重化學了。因爲使紙漿着色的，也是一些有機質化合物，漂白劑，有使這些有機質化合物養化而成原來純白的纖維，終於適合我們造紙需要的效能，他的重要，不在酸鹻之下。

此外還有許多滲加在紙裏面的化學藥品，如松脂，澱紛，高陵土……等等，講起他們的來歷，應用，和功效來，處處都和造紙有關連的。所以一般人提起造紙工業

，統說是化學工業的一種，就是這個原因。

現在，我們大概可以明白機械，電氣，—尤其是水電—化學，和造紙的關係了。

紙的藝術，是一種繁複的藝術，因爲牽涉的範圍太廣而且專門，普通人是不容易了解他的內容而引起好感的。比較爲人所注目的，還是與紙同源異流的Celluloide如假象牙的裝飾品或日用品，人造絲，類似彫刻的洋娃娃，和纖維美人之類的東西罷。

Celluloide一類的東西，雖然美觀，因爲完全由於科學的運用得來，所以沒有人承認他們爲美術品，猶之乎照像拍得再好些，總不能視爲與圖畫有同等的價值。但是，科學先生常常睨視美術先生，傲然地說道，你們集千萬人手和腦的力量，從事創作，終於只夠供幾個博物院美術館的陳列。科學，是以宇宙爲一大博物院大美術館的，我們要把宇宙間所有一切的人、物、山、水、城、郭、鄉、村、房、屋、街。市，……裝飾得如錦繡一般的好看！

這便是科學製造品與美術品的不同了。科學近乎戲法，千變萬化，神妙不測，把

世界的現在及其將來，捉弄得五花八門，形成人類進化史上的所謂物質文明。然其原理，實簡單得可憐（所難的就是發明這樣原理的人）。Celluloide一類的東西，都是以纖維爲原料，運用其幾種不同的化學藥品，變更其製造的手續，節制其溫度、壓力，就會產生如許不同的華美的物品出來，究其祖先，不過同屬木頭草莖，簡直可以同造紙聯起宗來的。

（4）造紙與綠氣。倘若有人發起修造化學界的族譜，可以聯宗的，着實不勝枚舉，造紙雖小道，必有可觀者焉。他與十年前在歐洲大戰中，協約聯盟兩方，都恃爲殺人利器的毒瓦斯，也頗有聯宗的可能。毒瓦斯就是毒氣，中國人當初相傳爲綠氣，稱毒瓦斯攻擊爲綠氣砲。因爲最初使用毒瓦斯，只有綠氣一種，以後毒瓦斯的種類，雖迭出無窮，但製造諸種毒瓦斯，如 Chlorosulfonate de methyl, Chloroformiate de Chloromethyl, Chloroformiate de trichloromethyl, Phosgene, Chloropicrine, Sulfure d'ethyl dichloré, diphylchloroarsine; Phenyldichloroarsine, Chlorure de phenylcarby-

lamine, Oxyde de methyl dichloré, dichloroethylarsine…… 等皆以綠氣爲其主要原料。

綠氣是從什麼地方得來的呢？人們天天吃的食鹽，不論海鹽或岩鹽，都是綠氣和鈉原質的化合物。通電流於食鹽溶液中，令他分解，一方面得到綠氣，同時得着苛性曹達。苛性曹達，是造紙時要用的主要化學藥品，至於綠氣，他的用途非常廣濱，遇了製造軍用品的朋友，固然會裝在砲彈裏造成所謂毒瓦斯彈，或以他爲原料的起點而製造他種毒瓦斯，但如遇了造紙的朋友，就會通在石灰裏面，變成所謂漂白粉，供紙料的漂白，或竟直接獻身於植物的煎煑工作，其作用猶之乎鹻，有除去植物體中膠脂等物而使纖維獨立的功效。現今法國的 Procedé de Vains 和意大利的 Procede de Pomilio ，均利用綠氣製造紙料的新方法，執造紙界的牛耳。綠氣與造紙的關係，其不可思議也如彼，其理由之簡單又如此。

（5）造紙的原料。明白了紙的組成大部分爲纖維，應該馬上相信，凡可以供給纖維的物體，都可用作造紙的原料，不論什麼植物，都含有纖維，所以不論什麼植物

，都可應用來造紙。普通按纖維物的理形狀，區分造紙原料爲三類：第一爲紡織類植物，棉、麻、葛、桑皮等屬之。第二爲木類，一切喬木灌木屬之。第三爲草類，麥、稻、膏粱、玉蜀黍等物的莖桿，和西班牙草，蘆，葦，竹，等皆屬之，每一樣植物，所含纖維的數量有一定，甲植物的纖維百分率，與乙植物，丙、丁、戊、己……的纖維百分率，大小各不一致，百分率大的，適用於造紙，小的就不適用。此外纖維的物理性——大小、長短、脆韌，……和各個植物處理的難易，亦與造紙有很大的關係。

第一類的棉麻桑皮，質韌而體長，可造好紙，木頭草類次之，但應用適宜的化學方法處理之，仍然可造很好的紙。

紙料的種類，大別之爲二：(一)化學的紙料，卽用化學藥品，煎煑植物體得來的紙料，因纖維未受損壞的原故，品質甚優，凡草類紙料，棉麻桑皮紙料，和木頭紙料的一部，都用此法製得的。(二)機械的紙料，質白膠少的木頭，如杪樅之類，

可借機器的力量，直接用石磨研成細漿，稍加精製，即可用以造紙。此種紙料，產量大而品質欠佳，只合與化學的紙料參用，普通的印報紙，參用機械紙料頗多，紙的優劣，恆視此種紙料參入量的多寡爲定。因爲機械紙料中，植物體內所含膠脂等有機化合物，未盡除去，故報紙經時過久，則此類化合物與空氣中的養氣結合而漸變色，灰暗或棕黃。

結論。——從科學的觀點，討論紙的問題，紙是一種尋常的工業品，當與布帛陶磁，一律看待。但是，我們試一研究紙的歷史，遂應該承認他在藝術上也有其相當的地位，在蔡倫造紙以前，『文武之事，載在方策。』方，簡也。策，板也。孔子的『簡篇三折』，就是用竹片編成的方塊。簡篇以前，龜殼也是紙的替代物。其在歐洲，最初係用樹皮，Bouleau 的裏皮，色白而且面滑，經過精細的人工修理，削成平塊的薄張，寫字在上面，非常地好看。迄今博物館中，猶見此類古書的陳列。八九世紀後，Pappyrus 之名，始見於世。Pappyrus 爲一種富含膠汁的草類植物

，縱橫鋪列，壓之使扁，乾後斐然成章，近乎紙矣。造紙術的傳自東方，相傳爲中國人與阿拉伯人交戰，在一羣戰敗的中國俘虜中，發見了兩個造紙工人，遂以其術傳諸阿拉伯，爾後次第蔓延於歐洲全境。

手工造紙，幾成了中國的國技，從蔡倫一直到現在，並沒有改良過。造紙的時候，雖然用不着畫家精詳的觀察，文學家深邃的思索，和雕刻家靈妙的手腕，然而紙的美觀，全在技術的嫻熟上頭。現今歐美所視爲稀奇珍貴的紙張，猶是四邊殘缺如荳齒狀的手工紙，非其地不用，非其人不用，其視機器紙，亦猶圖畫之與照像，石膠模型之與纖維美人了。

然而紙是一種日用必需品。雖然紙上有了畫家的點綴，就可以進 Musée 的大門，畫家也得借重地，才有着筆的憑藉。但他的本身，是不單止懸掛着供衆人賞玩的，所以我們很希望他的科學上的進步，超過藝術，超過一切。

（貢獻）

現代新文庫

全十冊定價六元

號	書名	定價
1	現代文藝評論集	一冊定價八角
2	現代哲學評論集	一冊定價九角
3	現代科學評論集	一冊定價八角
4	現代社會問題評論集	一冊定價七角
5	現代政治評論集	一冊定價七角
6	現代經濟財政評論集	一冊定價七角
7	現代教育評論集	一冊定價七角
8	現代外交評論集	一冊定價五角
9	現代婦女評論集	一冊定價五角
10	現代藝術評論集	一冊定價九角

編輯者：范祥善
出版者：世界書局
印刷者：世界書局
發行者：世界書局

民國十九年九月再版

32.166.—18.9.12.